

Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный университет им. А.М. Горького

На правах рукописи

Быстрова Татьяна Юрьевна

ФЕНОМЕН ВЕЩИ В ДИЗАЙНЕ: ФИЛОСОФСКО-
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

09.00.13 – религиоведение, философская
антропология, философия культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук

Екатеринбург
2003

Работа выполнена на кафедре философии и культурологии Института по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук при Уральском государственном университете им. А.М. Горького

Научный консультант – доктор философских наук,
профессор И.Я. Лойфман

Официальные оппоненты:
доктор философских наук, профессор Л.А. Закс,
доктор философских наук, профессор С.А. Азаренко,
доктор философских наук, профессор Б.М. Галеев

Ведущая организация: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет

Защита состоится «___» _____ 200__ г. в 15 час. на заседании диссертационного совета Д 212.286.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук в Уральском государственном университете им. А.М. Горького (620083 г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького

Автореферат разослан «___» _____ 2003 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор философских наук, профессор

Л.А. Шумихина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Рубеж тысячелетий отмечен обострением вопросов, связанных с возможностями и целями современной культуры, как в ее отношении к человеку, так и во взаимодействии с природой. Обсуждение состояния постсовременности приводит некоторых авторов к мысли о «конце» культуры в целом и различных ее сфер – искусства, дизайна, традиционных норм и ценностей. Но если программные заявления или теоретические дискуссии могут ограничиться гипотетическими предположениями о перспективах существования, то практическим решениям требуются устойчивые основания и четкие ориентиры. Как реагирует на неопределенность настроения людей повседневная среда обитания, предметный мир? Может ли он быть созвучным и гармоничным современному человеку или станет более отчужденным от него? Будет все более индивидуализированным или стандартным? Какую роль сыграет в этом совершенствование технологий и материалов, информационные процессы? Ответ во многом зависит от профессионализма создателей этого мира, прежде всего – дизайнеров и архитекторов, полноты осознания ими проблемных ситуаций и новых задач по формированию гармоничной и гармонизирующей предметно-пространственной среды. В нашей стране ситуация усложняется тем, что в условиях вхождения России в мировое экономическое сообщество возникает проблема соответствия и конкурентоспособности предлагаемых товаров и услуг уровню потребительских ценностей, сформированному системой рыночных отношений. Непростые вопросы соотношения общезначимого и национально-культурного, гуманистического и конъюнктурного не могут быть разрешены без предварительного рассмотрения сущности и границ современного дизайна как источника и механизма формирования предметно-пространственной среды.

Это осознание предполагает актуализацию целого спектра вопросов, связанных с самоопределением дизайна. В числе первых может быть назван вопрос о его сущности, трактуемой сегодня все более разнообразно. Необходимость и возможности дизайна, конечно, зависят от того, считать его элементом рынка либо инструментом реализации тех или иных идеологем, «художественным конструированием» или «оформлением формы», искать его родство с ремеслом либо инженерной деятельностью, связывать в первую очередь с технологической или эстетической стороной процесса создания вещей, подчеркивать, как это происходило длительное время в теории дизайна, его проективный характер либо настаивать на необходимости предметной реализации замысла и делать творца ответственным за все бытие вещи, включая старение и исчезновение. Могут ли дизайнеры манипулировать поведением человека или гармонизировать его жизнь? Какие потребности и цели наиболее значимы на избираемом пути и как они могут соотноситься между собой в творческом процессе? Как добиться того, чтобы все стороны, все участники дизайн-процесса, от заказчика до адресата, были удовлетворены результатом деятельности создателя? Решение этих вопросов затрудняется «молодостью» дизайна, отсутствием временной дистанции, позволяющей объективно рассмотреть процесс его эволюции на протяжении последних полутора столетий, а также относительной неопределенностью задач дизайнер-

ской деятельности. Тем не менее оно необходимо, поскольку позитивно скажется на практике формообразования, а также позволит уточнить границы современного дизайна, стремящегося порой к тотальности проявлений, которая оборачивается утратой существенных свойств.

Рассмотрение сущности и социокультурных функций продуктов дизайна важно и для современной эстетической теории, разработки ее категориального аппарата. Хотя отечественная эстетика давно отказалась от трактовки искусства как главного и единственного предмета исследования, дизайн и другие сферы материального формотворчества остаются в тени вплоть до настоящего времени. Системные исследования дизайнерской деятельности, производившиеся с начала 1970-х годов специалистами ВНИИТЭ (Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики), продолжаются и сегодня, но самосознание дизайна и его место в культуре стремительно изменяются, ставя наряду со старыми дискуссионными вопросами его возраста, элементов, функций, назначения – новые, связанные с освоением новых методов и средств проектирования. Генезис отечественной теории дизайна рассматривается бегло и схематично, зачастую не принимаются в расчет особенности различных школ, периодов, направлений; реальный предметный мир, созданный усилиями профессионалов, и особенности бытия человека в нем остаются в тени исследуемых постулатов и текстов. Между тем именно дизайн представляет собой область предметной эстетической деятельности, реального эстетического преобразования мира. Его проблемы и достижения способны, в свою очередь, обогатить философские представления об эстетическом, его модификациях и возможностях, месте в современной культуре.

Даже в первом приближении система дизайна выглядит чрезвычайно объемной, а ее элементы – разнокачественными, не сводимыми к чему-то одному. Чтобы лучше понять границы и сущность дизайна, необходим некий стержень исследования, присутствующий на всех этапах и выражающий суть дизайнерского процесса. Этой точкой отсчета или своеобразной «первоклеточкой» выступает вещь как продукт дизайна. Вещи не только удовлетворяют разнообразные потребности, но фиксируют информацию о создателях, обеспечивая передачу опыта жизнедеятельности и способствуя социализации каждого нового поколения. Многообразие вещей в современной культуре может быть объяснено и систематизировано рассмотрено только в связи с человеком – творцом и пользователем. В свою очередь, изучение процесса проектирования и типов отношения к вещам углубляет онтологические представления о человеке, способствует постижению целостности его проявлений в бытии. Постановка проблемы вещи как продукта дизайна придает его исследованию философский статус, целостность и глубину.

Дизайн возникает во второй половине XIX в. в ответ на потребность в достижении синтеза функциональности и эстетической выразительности предметной среды, достигаемого в условиях промышленного производства, с одной стороны, и возрастания роли индивидуального начала в культуре, – с другой. С этого момента и до наших дней актуален вопрос о критериях красоты вещей. В конце XX века в условиях отказа от аксиологических конвенций ведущим из таких критериев становится стиль. Исследование вещи будет неполным, если вне поля зрения остаются ее стилевые характеристики, а также методы работы дизайнера с

историческим наследием, поскольку стиль представляет собой способ эстетического формообразования вещи, позволяющий достичь гармонии индивидуально и общезначимого в культуре.

Степень научной разработанности проблемы. Любое исследование в области философии культуры сегодня с необходимостью требует от автора четкого осознания значения понятия «культура», выступающего методологическим основанием работы. Трактую культуру как систему способов и средств воспроизводства человеческого в человеке, автор обращается к трудам В. Дильтея, Г. Зиммеля, Б. Малиновского, Ф. Ницше, Г. Риккерта, З. Фрейда, Э. Фромма, Й. Хейзинги, К.-Г. Юнга. Уточнение механизмов и закономерностей культурного процесса происходит в ходе обращения к отечественной философской традиции, прежде всего работам В.С. Библера, П.С. Гуревича, В.Е. Давидовича, М.С. Кагана, Ю.М. Лотмана, А.А. Пелипенко, В.А. Подороги, Э.В. Соколова, Э.Ю. Соловьева. Опора на этот материал позволяет рассмотреть генезис отношения человека к своему предметному окружению, а также теоретически обосновать «дату» возникновения дизайна как особой области культуры, особого вида деятельности по производству вещей.

Сложность исследования вещи в дизайне заключается в том, что она выступает материализованным «сгустком» очень многих идеальных и овеществленных тенденций и процессов: вещь – это часть культуры и элемент будущего окружения потребителя; результат проективной деятельности конкретного дизайнера и элемент той или иной социально-экономической системы. Она удовлетворяет различные потребности человека, от витальных до экзистенциальных, но далеко не все профессионалы учитывают это в процессе проектирования. Исследовательская ситуация углубляется наличием сравнительно небольшого числа работ, посвященных комплексному философскому рассмотрению дизайна, наиболее часто определяемому как «художественное конструирование» или «проективная деятельность». Эти дефиниции не дают возможности рассуждать о дизайне как системе, предполагающей существование механизмов и технологий реализации проекта, овеществления замысла. Теоретическое исследование дизайнерской деятельности с учетом процессов воплощения идеи в предмет и последующего освоения его человеком проводится в работах В.Р. Аронова, З.Г. Бегенау, Л.А. Зеленова, Г. Земпера, К. Кантора, Е.Н. Лазарева, В.Ю. Медведева, У. Морриса, Дж. Нельсона. Проективная сторона дизайн-процесса, цели, задачи и методы проектирования исследуются Д.А. Азриканом, Н.П. Гариным, О.И. Генисаретским, Дж. К. Джонсом, А.С. Козловым, Ф.Т. Мартыновым, Г.Б. Минервиным, В.Н. Плышевским, В. Рутманисом, В.Ф. Сидоренко, Н.Н. Халаджаном. Следует отметить систематически выходившие в течение 1970 – 1990-х гг. сборники методических материалов, выпускавшиеся Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, а также материалы проводимых им конференций. Будучи иногда посвященными узко-специализированным проблемам, например, экспертизе функциональных свойств или потребительских качеств отдельных видов продукции, эти сборники последовательно рассматривают структуру дизайна как самостоятельного вида деятельности и при внимательном изучении могут служить основанием для рассмотрения различных его элементов,

тем более, что одновременно с выходом этих сборников велась активная разработка системного подхода к изучению дизайна, прежде всего в работах М.С. Кагана, Т. Мальдонадо, А. Моля, В.М. Розина, Г.П. Щедровицкого. Новым здесь было то, что на смену классической парадигме, предполагающей однозначное и твердое обозначение предмета исследования, для изучения дизайна предлагалась система принципов изучения, интегрирующая множество позиций и аспектов. Однако при этом системная методология, сыграв большую роль в сфере организации дизайн-деятельности, не вполне оправдала себя при изучении творческого акта проектирования, а также мировоззренческих, этических проблем дизайна.

Исследования по истории дизайна, осуществленные В.Р. Ароновым, А.А. Беловым, Н.П. Вальковой, В.Н. Вороновым, Е.М. Гвоздевым, М.Э. Гизе, Ю.А. Грабовенко, А.Н. Лаврентьевым, Е.Н. Лазаревым, О. Ляйтерером, Б. Мойрером, Ю.В. Назаровым, Е.В. Сидориной, Т. Стриженовой, С.О. Хан-Магомедовым, позволяют точнее определить его природу и, следовательно, необходимость человека и культуры в его продуктах, существенные свойства этих продуктов. Особую роль играет изучение практики и теории 1920-х гг., с одной стороны, как времени становления, распространения отечественного и зарубежного дизайна, с другой стороны, – периода формирования и обострения проблем, проходящих красной нитью в последующей истории.

Независимо от подхода, который занимает тот или иной автор в определении дизайна в целом, видении его структуры и границ, нельзя отрицать наличие творческого элемента в деятельности дизайнера. Проблему опредмечивания сущностных сил человека в творческом процессе преобразования природного вещества в продукт культуры, впервые поставленную К. Марксом, рассматривают Г.С. Батищев, О.Г. Дробницкий, М.С. Каган, Л.Н. Коган, М.А. Коськов, Э.С. Маркарян, С.Л. Рубинштейн, К.А. Свасьян, Л.Н. Столович.

Изучать дизайн в первом приближении проще всего путем сопоставления его с другими видами проективной, целеполагающей либо формообразующей деятельности, прежде всего с искусством, ремеслом, наукой, инженерией. Не ставя перед собой этой задачи в качестве отдельной и самостоятельной, автор диссертации выводит границы и сущность дизайна в том числе и путем сравнительного анализа. Впервые философская постановка проблемы вещи наблюдается в античной эстетике, прежде всего, в классических для изучения любых эстетических проблем работах Платона и Аристотеля. Как известно, именно античность отождествляет прекрасное с целесообразностью, рационализируя красоту; в новых исторических условиях дизайн воспроизводит эту идею. Поскольку искусство трактуется античными авторами как часть ремесленной деятельности, «технэ», то рассмотрение вопросов художественного творчества и мастерства дает богатый материал для размышления по поводу дизайна и различных его элементов. Так, здесь можно найти первые определения идеи и формы, описание процесса возникновения формы, критерии совершенства и красоты.

Вещь не рождается на пустом месте, являясь результатом деятельности отдельного человека, она представляет собой продукт культуры в целом. Долгое время этот процесс представлялся слишком обычным и «заземленным» для того, чтобы теория обратила на него внимание. Обусловленность законов появления и

существования вещи культурой исследуется в XX веке такими авторами, как В.Р. Аронов, Г.Б. Борисовский, В.К. Кантор, С.Х. Раппопорт, В.Ф. Сидоренко, М. Хайдеггер, Я.Г. Хан, М.Н. Эпштейн. Этой же проблемы касаются авторы, исследующие с социально-психологических, эстетических, экономических позиций феномен моды – Л.М. Горбачева, А.Б. Гофман, Н.А. Дмитриева, Г. Зиммель, Ш. Зеллинг, Ю.М. Лотман, Э. Фукс. Подчеркнуть философский статус этих проблем позволяет изучение темы повседневности, структур пространства, в котором живет человек, проводимое в работах С.Е. Вершинина, Г.З. Каганова, Г.С. Кнабе, И.В. Коняхиной, Л.Р. Миролубовой, а также темы человеческой телесности, выступающей в прямом и переносном смысле источником форм вещей. Проблема телесности рассматривается в трудах И.М. Быховской, Л.В. Жарова, Л.Н. Кирсановой, В.Л. Круткина, П.Д. Тищенко. Воспроизводя систему отношения человека к вещи на разных этапах развития культуры, необходимо использовать материал, собранный антропологами и этнографами, изучавшими первобытность, а также – историками культуры, предметом исследования которых были отдельные периоды культурного процесса. В их числе в первую очередь следует назвать С.С. Аверинцева, Л.М. Баткина, М. Блока, А. Боннара, Ф. Броделя, Я. Буркхардта, И.П. Вейнберга, Л. Винничук, Э. Гарэна, А.Я. Гуревича, В.П. Даркевича, К. Леви-Брюля, Ж. Ле Гоффа, П. Монте, В.Я. Проппа, П. Слотердайка, Э. Тайлора, М. Фуко, Й. Хейзинги, Д.Э. Харитоновича. Изучение их работ позволяет проследить генезис эстетического сознания, технологий, социально-экономических предпосылок, приводящих к появлению такого феномена культуры как дизайн.

Неоценимую помощь в исследовании современного дизайна играет изучение работ, посвященных архитектуре и деятельности по преобразованию пространства, а также анализирующих отдельные аспекты дизайна. Здесь в первую очередь необходимо назвать труды А.А. Барабанова, В.Г. Глазычева, А.Б. Гофмана, В. Гропиуса, А. Гутнова, В.Е. Звагельской, Р. Ингардена, В.Г. Иоффе, Ш. Ле Корбюзье, А.Э. Коротковского, Ф.Т. Мартынова, Н.Н. Мосоровой, С.В. Норенкова, И.В. Приваловой, С.О. Хан-Магомедова и др.

Уточнить элементы и характеристики процесса проектирования и создания вещей в дизайне помогает сравнительный анализ его с искусством, являющимся родственным видом эстетической деятельности. Системные исследования искусства активно производились в XX в. как отечественной, так и зарубежной эстетикой. Сущность и социокультурные функции искусства, генезис и структура эстетического сознания, приводящего к возникновению художественной практики исследуют Е.Я. Басин, Е.В. Волкова, Х.-Г. Гадамер, З.И. Гершкович, А.В. Гулыга, Л.А. Закс, М.С. Каган, В.В. Кандинский, С.Х. Раппопорт, Л.Н. Столович, А.Д. Столяр и др. Природа эстетического, его происхождение из утилитарного, связь красоты и целесообразности, необходимая для понимания задач дизайна являются темой работ М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, А.Ф. Еремеева, М.С. Кагана, В.П. Крутоуса, А.Ф. Лосева, В.И. Самохваловой, В.П. Шестакова и др. Законы формообразования в искусстве и архитектуре исследуются в работах Ю.Я. Герчука, А.В. Иконникова, М.С. Кагана, А.Ф. Лосева, К. Малевича, А.Г. Раппопорта, Г.Ю. Сомова.

Замысел дизайнера реализуется в условиях крупного промышленного производства, поэтому необходимо сказать о философском осмыслении техники. Без учета этого фактора остаются непонятными как возможности, так и функции дизайна в культуре. В первую очередь следует назвать традицию, сформировавшуюся в XX в. в разных странах, представители которой – Н.А. Бердяев, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм, О. Шпенглер, М. Хайдеггер, К. Ясперс, – показывали закономерность и необходимость технического процесса, одновременно предостерегая от превращения техники в самоцель, которому сопутствует уничтожение духовности. Сегодня в новых условиях разработкой этой проблемы занимаются А.А. Воронин, В.Г. Горохов, В.Ф. Кормер, В.М. Розин, Е.Г. Яковлев.

Анализ вещи как продукта дизайна приводит к постановке проблемы восприятия формы, цвета и других ее элементов. Эти исследования представлены такими авторами, как Ж. Агостон, Р. Арнхейм, Л.С. Выготский, И.-В. Гете, В.В. Драгунский, В.В. Кандинский, Г. Клар, М. Люшер, Д.А. Норман, Д.В. Пивоваров, Б.В. Раушенбах, С.Х. Раппопорт, П.А. Флоренский, К.-Г. Юнг.

Исследовать смысловую глубину вещи как феномена культуры помогают работы по семиотике, касающиеся как понятия «смысл», так и рассмотрения семантики отдельных феноменов культуры, выполненные Р. Бартом, А. Белым, О. Вайнштейн, И. Ильиным, Ж.Ф. Лиотаром, Д.С. Лихачевым, Ю.М. Лотманом, Б.А. Успенским, М. Фуко, Л.Ф. Чертовым. Современная ситуация, культура и ментальность постмодерна, специфические приемы и механизмы формообразования рассмотрены в работах Р. Барта, О. Вайнштейн, И. Ильина, Т.П. Калугиной, П. Козловски, С.Л. Кропотова и др.

Качественные характеристики стиля и проблемы стилиобразования в отдельных видах искусства и культуре в целом рассматриваются в трудах Л.П. Бергер, Е.А. Борисовой, Г.К. Вагнер, Г. Вёльфлина, Ч. Дженкса, Е.И. Кириченко, К. Кон-Винера, Д.В. Сарабьянова, О. Шпенглера. Большой фактографический материал по этой теме можно найти в исследованиях по истории моды О. Гербеновой, Л.М. Горбачевой, Ш. Зелинг, Л. Кибаловой, Ф.Ф. Комиссаржевского, Н. Которна, М. Ламаровой, М.Н. Мерцаловой, Н.С. Николаевой, Н.М. Тарабукина.

Предмет, цель и задачи исследования

Объектом исследования является процесс становления вещи, созданной дизайнером в ответ на определенные потребности человека, живущего в предметной среде, и ее дальнейшее существование в культуре. Вещь необходима человеку, иначе материальная культура не существовала бы, а человек не мог бы реализовать себя во всей полноте потребностей и проявлений. Это означает, что в философии культуры вещью можно назвать только востребованный предмет, отвечающий на потребность или совокупность потребностей, находящийся во взаимодействии с человеком. Без этого вещь не приобретает статуса необходимости, оставаясь фрагментом бытия, веществом, чем-то нейтральным для человека либо даже чуждым ему.

В XX в., как и сегодня, основная часть вещей разрабатывается и создается дизайнером, который рассматривается нами как система, включающая в себя творца, реализованный продукт его проективной деятельности, а также пользователя ве-

щи. Постановка проблемы вещи как цели и продукта дизайнерской деятельности позволяет обобщить богатый эмпирический опыт, методы проектирования, разработанные в отдельных сферах, и дополнить их теоретическим обоснованием сущности и границ современного дизайна, выведением единых закономерностей и существенных свойств, выступающих критерием принадлежности к дизайну как эстетической предметной формообразующей деятельности. В условиях быстрого изменения методов и практик, связанных, в частности, с интенсивной компьютеризацией проектной деятельности, эти свойства оказываются связанными прежде всего с вещью как формой реализации замысла, материализованной целью дизайнерской деятельности, носителем эстетических качеств, элементом культуры, аккумулирующим в себе многообразный опыт человечества. Вещь как объект философско-культурологического исследования нуждается в системном рассмотрении, объединяющем различные ипостаси ее бытия, как пространственные, так и временные. Предметом исследования данной работы является вещь в дизайне во всем многообразии ее проявлений, взятая в единстве проективной, формальной и смысловой сторон.

Независимо от воли и желания создатель «вкладывает» в вещь информацию о себе. Поэтому вещь отражает и воплощает как уровень индивидуальных способностей, вкусов, знаний, мировоззренческих установок и т.п., так и уровень развития культуры и цивилизации, техники и технологии, методов и навыков, отношении культуры к природе; вещь может выступать носителем культурных символов и ценностей.

Всякая вещь есть форма, которая рождается на пересечении временных потоков культуры и в этом смысле лишена сиюминутности. Одну ось составляет своеобразная культурная «вертикаль», уходящая вглубь времени, к ее «прообразу», первоформе, выступающей инвариантом всех последующих решений. Особость каждого из них задается воздействием культурной «горизонтальной», содержащей многочисленные обстоятельства, от образа жизни до тенденций моды, от климата до системы ценностей. Любой создатель вещей должен учитывать, как многослойны они внутри себя: соприкосновение с вещью – это соприкосновение с родом человеческим в его генезисе.

Вещи в культуре создают механизм реального наследования опыта в процессе социализации. В отличие от искусства, переживание образов которого научает «опыту чувств» (А. Натев), пользование вещами формирует тело, поведенческие навыки, память движений. Если восприятие искусства происходит как самопроекция зрителя на художественный материал, со-бытийное достраивание авторской версии, то воспроизведение какого-либо движения в процессе пользования вещью органично совместит пласты времени, «заставляя» проделывать его так же, как это делал создатель вещи. А значит, – ощущать, думать, оценивать непривычным образом, находясь как бы в состоянии ино-бытия. Это качество вещей гарантирует репродукцию, устойчивость культуры, без которых всякое новаторство утратит почву под ногами. Человек в культуре лишится неполноты и односторонности, если усвоение информации гармонично объединено с усвоением предметного опыта.

История культуры показывает, что отношение человека к вещи воспроизводит отношение к себе самому, а также определяет ее назначение и сущность, следовательно, форму вещи. Субъектом любой формообразующей деятельности выступает человек, вернее, два человека: тот, кто ее проектирует и производит, и тот, кто нуждается в ней и пользуется ею.

Потенциальный пользователь в современной культуре способен актуализировать любую ситуацию взаимодействия с вещами из тех, что уже существовали в истории. Это значит, что дизайнер сегодня работает в условиях неодновременности. Форма вещей, им создаваемых, определяется системой культурно-исторических координат заказчика-пользователя. Поэтому отдельные вещи могут быть асинхронны по отношению друг к другу. В свою очередь, большинство людей сегодня живут – и всегда жили – в многовременной и многопространственной предметной среде, обеспечивающей наполненность и богатство восприятия жизни в такой же степени, как природа.

Главной целью работы является разработка философско-культурологической концепции вещи как продукта дизайнерской деятельности и феномена культуры; вещь рассматривается в единстве ее проективной, формальной и смысловой сторон. Достижение исследовательской цели связано с решением ряда задач:

1. Рассмотреть историческое развитие отношения человека к вещи с целью определения спектра возможных потребностей человека, на которые ориентируется дизайнер, создавая вещь. Показать, чем отличается отношение человека к предметно-вещественному миру на разных этапах развития культуры, выявить социокультурные детерминанты этого отношения.
2. Обосновать понимание дизайна как исторически-необходимой социокультурной деятельности по созданию эстетически-выразительных вещей и систем вещей, гармонизирующих предметный мир и бытие человека.
3. Исследовать вещь в дизайне как феномен культуры и аккумулятор социокультурного опыта. В процессе изучения социокультурных функций вещи как продукта дизайна определить условия превращения предмета в вещь.
4. Проанализировать отдельные смысловые социокультурные аспекты вещи, исходя из трактовки тела как первой вещи, осваиваемой человеком.
5. Определить цели и критерии проективной деятельности по созданию вещей средствами дизайна. Рассмотреть вещь как форму, сосуществующую с человеком и разнообразно воздействующую на него в процессе восприятия и пользования. Исследовать формальные особенности вещи как необходимого итога дизайнерской деятельности.
6. Рассмотреть вещь с эстетической точки зрения – как продукт и элемент стиля. Проанализировать стиль как культурно-исторический способ формообразования вещей в дизайне, воплощающий единство всеобщезначимого и индивидуального.
7. Определить и классифицировать способы работы дизайнера с историческим стилевым материалом с целью разработки теоретической основы анализа творческих методов и приемов современного дизайна.

Методологические основания исследования заданы как его предметом, так и основными задачами. Методология имеет комплексный характер в силу многосторонности и сложности предмета исследования.

Во-первых, это принцип целостности в подходе к исследованию процесса проектирования, создания и потребления вещи в дизайне как системы, включающей в себя не только творца и материальный субстрат, но и адресата, для которого создается и которому будет служить вещь. Это позволяет преодолеть ставший стандартным подход к работе над формой, соотносящейся прежде всего с так называемым «источником вдохновения», которая неправомерно узко трактует процесс формообразования, забывая о сути и цели конкретных вещей. Принцип целостности касается также и исследования самой вещи в единстве проективной, формальной, смысловой сторон, как в пространственном, так и во временном (становление, оформление, со-бытие с человеком) отношениях. При этом автор сознательно обращается к разнообразному иллюстративному материалу, составляющему как бы второй план работы. Стремление совместить системно-методологический и предметный аспекты дизайна прослеживается во многих современных исследованиях¹. Без опоры на конкретный материал работа по изучению материально-вещественных процессов может оказаться умозрительно-схематичной либо утопической. Необходимость рассмотрения и учета всех существенных свойств продуктов дизайна приводят к необходимости иллюстративного ряда, в том числе примеров, взятых из художественных произведений, и их интерпретации.

Во-вторых, это сравнительно-исторический метод, позволяющий рассмотреть существующие подходы к трактовке вещи, формы и стиля в связи с соответствующим культурным контекстом и системой ценностей, не абсолютизируя их, но делая стартовой точкой для понимания современной ситуации в дизайне. На сегодняшний день тема отношения человека к вещи практически не поднимается в литературе, между тем хотя бы для осмысления дизайна как эстетической формообразующей деятельности это имеет первостепенное значение. Каждая эпоха характеризуется собственным аксиологическим набором, соответствия которому можно найти в различных группах или у различных индивидов сегодня.

В-третьих, это презентистский метод, предполагающий не только изучение существовавших прежде точек зрения на форму, стиль и т.д., но живой диалог исследуемых философских концепций с современностью, демонстрацию их эвристических возможностей – при наличии собственной позиции. Автор опирается прежде всего на работы Платона, Аристотеля, И. Канта, Ф.В. Шеллинга, И.-В. Гете, О. Шпенглера, М. Хайдеггера, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, А.Ф. Еремеева, М.С. Кагана.

В-четвертых, это аналитический метод, связанный с выделением и обособлением в ходе исследования различных элементов и аспектов вещи, с опорой на конкретные примеры, взятые из практики современного дизайна.

¹ См., напр.: *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: Автореф. ... докт. иск. М., 1990; *Leitherer E.* Industrie-Design: Entwicklung – Produktion – Oekonomie. Stuttgart, 1991; *Norman D.A.* Dinge des Alltags: Gutes Design und Psychologie fuer Gebrauchsgegenstaende. Frankfurt, New York, 1989.

В-пятых, феноменологический метод, позволяющий рассуждать о качествах вещи в их связи с восприятием, ощущениями и переживаниями человека, учитывать направленность и целостность этого восприятия.

Научно-практическая значимость работы. Работа имеет важное концептуальное значение для дальнейшего философии культуры, а также смежных дисциплин, таких как эстетика, история дизайна, теория дизайна и др.

Положения и выводы, полученные в результате диссертационного исследования, могут быть использованы в качестве теоретико-методологической и источниковедческой базы в гуманитарных и специальных отраслях знания, изучающих проблему возникновения и существования предметного мира, гармоничного человеку, - психологии, социологии, имиджелогии, а также при разработке дизайн-концепций и проектов. Автор использовал теоретические положения диссертации в процессе преподавания таких учебных дисциплин, как «Философия дизайна», «Философия», «Психология и педагогика», «Культурология» в Уральской государственной архитектурно-художественной академии, а также «История и теория стиля», «История костюма» в ряде других учебных заведений г. Екатеринбурга.

Апробация работы. Основные положения диссертации и полученные результаты представлены автором в монографии, научных статьях, учебном пособии и методических изданиях. Положения и основные идеи работы обсуждались на семинаре докторантов ИППК при Уральском государственном университете им. А.М. Горького (Екатеринбург, 2001, 2002); на кафедре социальных наук УГАХА; на международной конференции «Архитектура и рынок» (Екатеринбург, 1996), всероссийском научно-практическом семинаре «Проблемы культуры городов России» (Омск, 1996), всероссийской научно-практической конференции «Культурное наследие российской провинции: история и современность» (Екатеринбург, 1998), I и II Международных Эрзинских чтениях (Саранск, 1997, 2001), Международных научных конференциях «Язык и культура» (Киев, 2001, 2002).

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав и заключения. Общий объем работы составляет 305 машинописных страниц, список литературы содержит 326 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновываются актуальность проблемы, характеризуется степень ее разработанности, определяются цели и задачи исследования, его методологические установки, определяются его новизна и научно-практическая значимость.

В главе 1 **«Историческое развитие отношения человека к вещи»** рассматривается необходимость и сущность дизайна как предметной формообразующей деятельности по созданию вещей и систем вещей, гармонизирующих бытие человека и его взаимодействие с другими людьми, закономерно продолжающей процесс достижения телесно-духовного соответствия между вещью и человеком. Рассмотрен генезис отношения человека к вещам, тенденции и социокультурные детерминанты этого отношения. Под вещью по-

нимается востребованный предмет, с которым сосуществует человек, поэтому первоочередным является рассмотрение вопроса о том, какие обстоятельства и качества взаимодействия с человеком позволяют предмету реализоваться. Исторический экскурс дает богатый материал для обобщения и учета в проектной деятельности, поскольку в современной культуре возможна актуализация любого типа отношения к вещи: дизайнер моделирует не столько форму, сколько материально-духовные связи с ней человека.

§1 «Развитие отношения человека к вещи в доиндустриальную эпоху» задает методологию философско-культурологического рассмотрения вещи в дизайне – как ответа на совокупность определенных витальных, экзистенциальных, социальных и духовных потребностей человека. Последовательное применение принципа системности позволяет преодолеть узкофункциональную трактовку продукта дизайна как формы, отвечающей за целесообразное удовлетворение какой-либо одной потребности, не соотносящейся с другими сторонами жизнедеятельности. К вещи человек относится целиком; не только пользуется, но живет рядом с нею. Отношение представляет собой бытийное взаимодействие с целостным предметно-вещественным образованием, а также опосредованное общение с другим человеком, что делает необходимым предварить исследование формы вещи изучением специфики этого отношения в разные периоды истории культуры.

Имея своей основой вещество природы, любая вещь качественно отлична от него, так как концентрирует в себе знания, умения, навыки, интересы, ценностные ориентации своего творца. Разрабатывая теорию опредмечивания, К. Маркс замечал, что в результатах труда человек удваивает себя и созерцает себя в созданном им мире. На ранних стадиях развития культуры, когда индивид еще не выделяет себя из природы и из сообщества других людей, смысловое пространство подобного «самосозерцания» невелико. Собственно об отношении речь вести трудно, здесь оно представляет собой лишь связь. Сознание человека участвует в ее формировании, но само оно еще настолько нелично и противоречиво, что вывести доминирующий тип почти невозможно. Даже соседние племена дают образцы совершенно различных связей с предметным окружением, задаваемых главным образом климатическими особенностями. Чаще всего первобытное мышление признает вещью только что-либо употребляемое, полезное или достойное интереса; большое число неактуальных форм не осознается в качестве вещей. Зато все лежащее в сфере опыта наделено строгим, максимально конкретизированным значением, прежде всего «производственные» (М.С. Каган) вещи.

На последующих этапах становится заметной связанная с формированием самости и значимая до наших дней тенденция индивидуализации восприятия, выражающаяся, например, в возрастании роли принципа долженствования в подборе вещей. Социально-этическая детерминация дополняет прагматические соображения и порой опережает их: благородный человек – это еще и владелец большого числа хороших вещей.

Красота вещей как мерило их ценности открывается людям довольно рано; даже самые воинственные ранние культуры (Др. Индия, Сев. и Юж. Аме-

рика, др.) умели замечать яркость, блеск, богатство орнаментации и фактуры. Особое внимание на телесно-вещественную красоту изделий обращало античное мышление, считавшее материальный, одушевленный, подвижный и разумный космос источником и пределом красоты. Открытие античности заключалось в понимании красоты как наиболее полного предметного выражения сущности вещи, служащей человеку. Вещь красива, потому что она космична. Будучи изоморфной космосу, она выразительна и разумна. Поскольку человек тоже мыслится как прекрасная одухотворенная вещь, возникшая и существующая по тем же законам, то мебель, одежда, предметы быта соответствуют ему не только утилитарно, но и эстетически. Красота оказывается тождественной пользе, так как «мерой» того и другого выступает человек. Она относительно самостоятельна, зато всеобща. Это ведет, с одной стороны, к немногочисленности форм при наличии ярко выраженных типов: амфора, гидрия и лекиф представляют собой, скорее, вариации сосуда как такового, воспроизводя пропорции человеческого тела в «кристаллически-ясном видении формы» (Ю.Д. Колпинский). С другой стороны, позволяет гармонично индивидуализировать внешний облик и среду обитания. То и другое значимо в дальнейшем для развития и самоопределения дизайна.

Средневековая культура особое внимание обращает на символизм вещей, вплетенных в сложные системы пересечения с другими объектами, тоже мыслящимися как результат божественного творения и отсылающими к Богу. С этого времени семантика вещей всегда играет большую роль при взаимодействии с ними. В позднем средневековье постепенно осознается значение труда мастера и затраченных усилий, благодаря чему вещь начинает наделяться духовно-нравственным смыслом, подготавливаются условия для диалогического общения с автором вещи.

В ходе рассмотрения меняющегося на разных этапах развития культуры отношения человека к вещи становятся заметны следующие закономерности: вещи в культуре создают механизм передачи и наследования опыта жизнедеятельности во всей его полноте; отношение человека к вещи воспроизводит отношение к себе/ другому, зависит от самоосознания; в силу этого сущность вещи может «затемняться» социальными, политическими, религиозными обстоятельствами; в истории культуры прослеживается тенденция все более индивидуализированного восприятия вещей.

В §2 «*Развитие отношения к вещи в XVIII – XX вв.*» прослеживается тенденция усиления прагматического отношения к вещам в европейской культуре, частоты оценки с точки зрения удобства, пользы, «дельности» (М. Хайдеггер) для конкретного человека, что приводит, с одной стороны, к нарастанию числа вещей и повышению качества их изготовления, с другой стороны, - к суженному взгляду на вещь как непознаваемую сущность, значимую сугубо функционально. Процессы эмансипации личности, происходящие в это время, поначалу опережают процессы взаимодействия с вещами, рассматриваемыми инструментально.

К концу XVIII в. расширяется палитра индивидуального восприятия вещи, она связывается не только с конкретным человеком, но с его чувствами, об-

разом жизни и мыслей. Открытие того, что помимо формальных качеств, наслаждение может доставлять процесс пользования и пространство, в котором он совершается, расширяет объем эстетического отношения к вещам.

К концу Нового времени люди и вещи были готовы к переходу на новую ступень гармоничного субъект-субъектного соответствия, возникающего из «созерцания себя» в созданном предметном мире, наделенном личными неповторимыми качествами. Процесс был замедлен и деформирован производственно-техническими изменениями, появлением незнакомых и пугающих своей отчужденностью предметов, обезличивающего тиражирования, отрывом от традиции. В середине XIX в. человек оказывается в ситуации предметной неопределенности и пестроты. Представления о буржуазном достатке, диктующем идеалы жизни, связаны с достижением количественной сверхполноты вещей и следованием достаточно быстро меняющейся моде. Это вело к подражаниям на уровне внешней формы, эклектике, безвкусице и театрализации, ощущению лицемерия и искусственности, поскольку эстетический подход к внешнему виду вещи не распространялся на всю форму целиком. Инженерные формы отвечали техническим запросам, никак не учитывая реакцию человека и, следовательно, не представляли собой «вещи». Трагическая раздвоенность культуры XIX в. во многом является следствием пользования вещами с раздвоенной сутью, в которых назначение и оболочка лишь механически соприкасались друг с другом. Для достижения подлинности вещи, гармонизирующей жизнь человека, требуется обусловленность частей целым, зависимость от него. Отсутствие единства и организации оборачивалось размытием либо даже утратой сути, переживаемых как утрата гармонии мира. Само представление о вещи связывалось в это время с бездушностью, бездуховностью, бессмысленностью, одномерностью существования, что было не свойственно даже средним векам. Однако вещи приобретали негативные качества, будучи произведенными бездушным конвейером для довольно-таки хаотичного функционирования в условиях производства, максимально уводящего создателя от сути его труда и продукта этого труда. Кризис захватывал всю культуру и жизнь человека; опредмечивание пустоты могло вести только к ценностному вакууму и бесцельному формообразованию. Поэтому, говоря об овеществлении как процессе, в котором отношения людей принимают видимость отношений между вещами и теряют человечески-духовную наполненность, о «вещизме» как характеристике обывательского сознания, стремящегося свести экзистенцию к обладанию, следует прежде делать оговорку, касающуюся деформации сущности вещей, предшествующей этим явлениям.

Стремление к преодолению кризисной ситуации привело к поиску индивидуальной гармонии в периоды эклектики и модерна. Эклектику второй половины XIX в. нельзя оценивать только негативно, поскольку вещи начинают создаваться по новым принципам. Поиски красоты в богатых украшениях, переизбыток декора, равная значимость различных композиционных элементов и всех стилевых форм, отрыв детали от целого и незаконченность формы, рассматриваемая как выразительный прием, способствовали усилению ассо-

циативности мышления, демократизму и субъективизму, вели к отсутствию регламентированных правил подбора и пользования вещами. Выбор осуществлялся самостоятельно, демонстрируя своеобразие личности обладателя, а не только его социальные характеристики.

В условиях кризиса, вырастающего из противоречия единичного и обезличенно-конвейерного, с одной стороны, и противоречия между конструкцией и декором, с другой, задачу нахождения соответствия вещи и ее смысла, утилитарного предназначения и эстетической значимости блестяще, выразительно, универсально и демократично решает стиль модерн, особенно в области архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна. Именно дизайн возникает как синтез теории и практики и берется доказать, что вещь в единичности и в комплексе может быть в равной степени привлекательна и хороша; что тираж не противоречит ценности, в том числе эстетической, ведь задача ставится именно как создание высокохудожественных образцов, максимально пригодных для тиражирования; что возможен и необходим синтез функции и эстетически выразительной формы; что ориентация на современность не допускает сиюминутности внешних формальных усовершенствований и злоупотребления декором. Вещь, как во времена греков, становится выразителем определенной философии. Технические достижения века востребованы в полной мере, но не выпячивают себя. Пользование, любование слились здесь с чувством владения, родственного формального и эмоционального созвучия. В отличие от Нового времени достижение «второй гармонии» не было стихийным, но связано с осознанием задач творца и требований пользователя. Речь впервые идет о выработке модели или концепции взаимоотношения человека и вещи, которую стремятся максимально полно реализовать на практике. Решение этих существенных задач затрудняется многими социокультурными обстоятельствами.

В 1920-е гг. линия, соединяющая XX век с Новым временем, прерывается попытками переделать человека с помощью вещей, доказать ему его «современность», «революционность», рациональность, однозначность и т.д. Отношение к вещи детерминировано внешними, главным образом, идеологическими факторами, что приводит к отчуждению или состоянию нейтральности. Когда пользование не предполагает обладания, утилитарные и эстетические соображения перестают играть роль: вещь может быть механически обменена на ей подобную, равно как и каждый ее элемент. Обезличенность людей и фантомность вещей оказываются сторонами одной медали. Справедливости ради нужно заметить, что ориентация на массовость и унификацию вещей предвещает формирование авторитарных систем, формирующих людей-винтиков, а не является их продуктом. Геометрия 1920-х дает поколение, готовое к восприятию стандартных решений, вернее, положительно воспринимающих стандарт. Во времена, когда М. Хайдеггер пишет о *das Man*, имея в виду человека, вещи приобретают те же лишённые индивидуальности черты, становясь функциональными объектами среднего рода. Выбора нет, поскольку происходит архаизация сознания, оценивающего предметный мир в рамках заостренных бинарных оппозиций: идейно выдержанные и «буржуазные», городские и деревенские, наши и не наши. В

предметном мире доминируют примитивные устоявшиеся формы, вещи возвращаются к состоянию предметов.

Следствием тоски по подлинности вещей является развитие потребительского отношения, когда эстетически и статусно значимым становится и процесс приобретения вещи, и ее использование. Потребление – это стремление вещи быть востребованной, даже когда она не нужна. Оно связано с формированием искусственных потребностей и возрастанием агрессивности вещей и форм их подачи, снижающими активность человека, как бы подчиняющегося вещам.

В культуре постмодерна, при сохранении прежних связей, постепенно формируется диалогический тип отношения человека и вещи, прежде всего благодаря дизайну. Представление о локальности человеческой жизни и ее ценностей предполагает наполнение обыденности индивидуальным содержанием, организацию малых предметно-вещественных целостностей. Дизайн открывает возможность создания вещей, полнота проявлений всех качеств которых достигается только присутствием человека, его тела, внешности, манеры держать себя. Разрабатываются вещи, активно организующие среду вокруг себя, а также с ярко выраженным игровым характером, взаимодействие с которыми требует определенных усилий. Чтобы предотвратить отчуждение или возможное насилие, человеку необходимо интенсивно осваивать их. Характер отношения будет зависеть не от того, будет ли это «производственная» вещь, «ритуальная» или «игровая» (М.С. Каган), но от богатства смыслов, закладываемых дизайнером при проектировании и открывающихся человеку в процессе взаимодействия. В заключение исторического обзора делается вывод о том, что все найденные виды отношения к вещи определяют ее назначение и смысл, следовательно, форму вещи.

§3 *«Дизайн как эстетическая предметная формообразующая деятельность»* ставит проблему определения дизайна как элемента современной культуры и вида деятельности по созданию вещей, с которыми взаимодействует человек. Сегодня среди теоретиков и практиков нет четких представлений о границах дизайна, к тому же в условиях быстрого развития и изменения дизайн часто претендует на глобальность и всеохватность решений, от изменения социального поведения до решения культурно-просветительских задач. Автор исходит из того, что исторически дизайн возникает в ответ на потребность в гармонизации предметного мира, а не из сугубо экономических задач формирования рынка и продвижения продукции, которые вряд ли удалось бы решить вне и до формирования вкусов и ценностных ориентаций. В параграфе анализируется содержание термина «дизайн», используемого как в повседневной речи, так и в теоретических текстах. В ходе рассмотрения выясняются существенные характеристики дизайна, способствующие в дальнейшем определению критериев вещи. Лексический анализ слова «дизайн» на основании значений, взятых из словаря Уэбстера, позволяет выделить наиболее важные: подготовка предварительных эскизов или планов, проект; реализация проекта и его определенное качество; мастерское или умелое производство формы; наличие цели при проектировании, т.е. рациональный

момент; структурирование материала, «придача формы форме»; материальная реализация замысла; сделанность. В теоретических определениях вызывает беспокойство отождествление дизайна с художественной деятельностью, хотя бы и по созданию технических объектов и систем, поскольку вопрос о принципиальной возможности достижения синтеза художественного и технического сторонниками такого подхода остается открытым: художественность как будто вуалирует технические и конструктивные находки. В большинстве европейских языков синонимом дизайну является «эстетическое формообразование», поскольку для дизайна важна выразительность формы и соответствие этой формы человеку. Отсюда определяются необходимые компоненты дефиниции: наличие проективного этапа, осознание автором цели создаваемой вещи, создание эстетически-выразительной функциональной формы, причем в условиях крупного промышленного производства. В диссертации устанавливается генеральная функция дизайна – создание эстетически-выразительных предметных форм и систем, гармонизирующих и индивидуализирующих жизнь человека в условиях крупного промышленного производства. Гармонизация трактуется трояко: вещи, созданные дизайнером, позволяют достичь человеку более гармоничного состояния; дизайн создает гармоничные объекты либо системы объектов; дизайн ответственен за гармоничное взаимодействие между человеком и природой. При таком подходе дизайн является не только системой и процессом, но и методом разработки, создания и утилизации вещей, соответствующих современному человеку и его образу жизни.

В заключение главы делается вывод о том, что создание вещей в системе дизайна можно рассматривать как осознанное продолжение и развитие процесса поиска телесно-духовного соответствия человека и вещи, прежде осуществлявшегося в культуре спонтанно.

В главе 2 **«Вещь в дизайне как феномен культуры»** излагается авторская концепция вещи как аккумулятора культурного опыта и носителя социокультурных функций и смыслов.

§1 *«Вещь как аккумулятор культурного опыта»* посвящен категориальному анализу, здесь сопоставляются понятия «орудие», «объект», «предмет», «вещь», «отношение». Можно говорить о родстве предмета и вещи как продуктов деятельности, в которых опредмечиваются сущностные силы человека. При этом вещь представляет собой освоенный в духовно-практическом опыте предмет. Она онтологически укоренена в бытии человека, являясь элементом «второй природы». В зависимости от подчеркиваемого смысла – качественного своеобразия или связи с человеком – одна и та же целостность может называться либо предметом, либо вещью. Становление вещи начинается с процесса опредмечивания замысла, преобразования вещества природы посредством человека. В ходе этого процесса сущностные силы человека фиксируются в природном субстрате, придавая ему новое качество – элемента культуры.

Онтологические характеристики вещи уточняются в ходе рассмотрения концепции М. Хайдеггера, согласно которому пред-мет (Gegenstand) есть форма, которой человек как бы предписывает измышляемые им сущность и свойства, а отношение к вещи (Ding) знаменует собой прислушивание к внутренней потаенной сущности. Через вещь бытие самоопределяется в качестве мира, а человек приходит от «присутствия» к бытию-в-мире. Вещь, по Хайдеггеру, – это часть бытия, а не только культуры. Это форма в ее чистой непосредственной данности, в которой нет живой души: вещь веществует. Вещественность вещи остается потаенной, забытой человеком, поэтому философ, опираясь на историко-этимологический материал, призывает вспомнить о самобытии вещи. В то же время вещь создается человеком и для человека, призвана служить ему и значить для него.

§2 «Смысловые характеристики вещи» посвящен выяснению спектра значений, которыми может быть наделена вещь как продукт культуры для отдельного человека, что с необходимостью должно учитываться дизайнером. Оставаясь неизменной по форме и функции, вещь способна приобрести разную значимость, поскольку в своем бытии она несет информацию не только о себе, но отсылает к другим предметам или явлениям. В процессе общения между людьми в культуре знак и значение сливаются в органическое целое, образуя смысл той или иной вещи. «Смысл» есть нечто, выступающее идеальным явлением по отношению к знаку и вместе с тем не сводимое к субъективным образным представлениям или эмоциям отдельного индивида. В зависимости от числа отсылок и обстоятельств восприятия у одной и той же вещи может быть несколько смыслов.

Единого направления или сложившейся теории семантики вещей не существует. Смысловые аспекты вещи рассматривались Г. Земпером (связь вещи с «историческим прообразом»), Дж. Нельсоном (вещи, «далекие» и «близкие» человеку), Ф.Т. Мартыновым (вещь как концентрация традиций, образа жизни, ценностей культуры, сформировавшей дизайнера), Г. Кнабе (социальный, духовный, социологический смысловые уровни вещи), М. Эпштейном («лирический голос» вещи), И.В. Коняхиной (утилитарно-функциональный, эмоционально-личностный, историко-культурный, культурно-символический смысловые аспекты), В. Ароновым (введение терминов «генотип» и «фенотип» вещи). В этих подходах много продуктивного, однако отсутствуют критерии систематики смысловых характеристик, обозначаемых произвольно, а не выводимых из способа бытования вещи в культуре.

Основание систематизации смыслов дает анализ тела человека как первой вещи. Эта концептуально значимая связка почти не встречается в работах по теории дизайна. Животное существует в теле как данности, человеку тело как бы пред-стоит. Как отмечает М.М. Бахтин, «во внешне едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей выраженности как внешний единый предмет рядом с другими предметами»². Освоить внешность необходимо для становления Я как целостности. Кроме того, тело

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 27.

включается в культуру, являясь не только продуктом, но и условием ее развития, и эта сторона существования порождает собственный ряд значений. Телесный опыт оказывается первичным для всей последующей организации человеческого мира.

Культурные изменения тела в первобытности, связанные с преодолением опасности и боли и обязательные для каждого члена общества, задают направления формирования смыслов. Исторически первым действием является раскрашивание тела, не случайно китайский иероглиф «вэнь», переводимый сегодня как «образованность или культурность, принадлежность к культуре», первоначально обозначал узоры, наносимые на теле. Оно становится первым аккумулятором культурного опыта в момент, когда других способов хранения и передачи еще нет. Узоры лишены прямой практической значимости и свидетельствуют о возникновении ценностного сознания, в котором можно выделить как субъективно-личностное, так и социокультурное содержание. Анализ цвета, места и качества раскраски и татуировки позволяет говорить о витальном, культурно-символическом и нравственно-этическом значениях. Узор свидетельствует о жизненной силе и «чистоте», защищенности от природных воздействий и духов, он фиксирует разное предназначение и социальное положение мужчины и женщины. Он создается из простых элементов, открытых для развития и учитывающих особенности конкретного тела, добавок часто асимметричен, что позволяет идеально сочетать индивидуальную и всеобще-значимую информацию и является эстетически-выразительным. В целом можно говорить о четырех группах смыслов тела: витальные, экзистенциальные, социальные и духовные.

Проверяя выводы, сделанные на основании обобщения эмпирических данных, автор обращается к концепции имеющих «идеальную смысловую самостоятельность» актов понимания М.М. Бахтина. В результате для анализа смысловой структуры вещи предлагается более детализованная схема, исходящая из типологии потребностей человека.

1. Витальные смыслы: 1) Бытийный, или онтологический, «пред-смысл», методологической основой исследования которого для предметных форм может выступать теория бессознательного З. Фрейда и К.-Г. Юнга. Значение форм и качеств, соответствующих тем или иным архетипам, формируется всем предшествующим опытом человека, усвоенном как в филогенезе, так и в онтогенезе. Дизайн может достичь соответствия структуры предмета структуре и особенностям человеческого восприятия, «просвечивания» вещи сквозь ее предметность. 2) Функциональный смысл, связанный с полнотой удовлетворения потребностей, соответствия эргономическим и антропометрическим показателям. Он особенно важен для вещей-инструментов как форм, продолжающих руку или тело.

2. Экзистенциальный смысл, связанный с «лирическим голосом» вещи и индивидуальными ассоциациями, содержание и особенности формирования которого дизайнер не в силах предвидеть полностью, поскольку смыслы рождаются в ходе освоения, обживания, старения вещи, сосуществовании с нею.

3. Социальные смыслы. 1) Знаковый, связанный со способностью вещи показать принадлежность владельца к социальному слою, идейному течению, сообществу людей. Можно отметить размытость знаковости вещей в современной стратифицированной культуре и игру статусными значениями. 2) Актуальный смысл, который формируется в ходе оценки вещи с точки зрения моды, например, когда непрактичная, дорогая вещь приобретается из-за соответствия модным тенденциям, модного имени или названия фирмы. Он создает основу для распространения модных вещей, массовости, внедрения в повседневную жизнь в том случае, когда решение соответствует настроениям, мотивам и запросам людей. Он же подводит к теме старения вещей, их конца не с точки зрения физической, а временной или окончательной дезактуализации, т.е. проблеме соотношения сиюминутного и абсолютного в творческой деятельности дизайнера.

4. Духовные смыслы. 1) Культурно-исторический смысл, нахождение которого предполагает представление об исторических корнях, «прообразе» (Г. Земпер) вещи, а также об ее исторической ценности в связи с определенной эпохой, человеком, событием. Вещь может нести на себе отпечаток того или иного культурного символа, знание которого может перевести смысл в разряд творческих формообразующих принципов, придавая тем самым космический масштаб творчеству дизайнера. 2) Духовно-ценностный, образующийся в отношении вещи и человека как элементов культуры. Вещь несет информацию о видении мира и месте в нем человека, нравственно-этических нормах, представлениях о богатстве или чести, личных религиозных пристрастиях, эстетических ценностях, художественных идеалах и т.п. Этот смысл генетически близок знаковому, но более субъективирован, индивидуализирован, связан с образом жизни, мировоззрением, манерой поведения конкретного человека. 3) Художественно-образный смысл, связанный со способностью вещи быть носителем некоего образа. С точки зрения автора, наличие этого смысла способно снизить уровень функциональности, поскольку, когда художественно-образное начало выдвигается на первый план, происходит уход от сущности вещи к несовершенству формы.

Вывод заключается в том, что все смысловые и предметные слои вещи должны приводиться дизайнером к пластическому единству, не отрицая друг друга. Вещь будет тем содержательнее и выразительнее, чем более систематичными либо концептуально обоснованными являются связи отдельных ее элементов и смыслов. Подобная целостность приводит, с одной стороны, к ярко выраженному индивидуальному стилю вещи, с другой стороны, - к большей вероятности «прочтения», востребования, любования вещью, гармоничного взаимодействия с ней человека.

Если смыслы вещи могут и должны предвосхищаться в процессе проектирования, то исследованные в §3 *«Социокультурные функции вещи как продукта дизайна»* дают более полное представление о существовании и реализации готового продукта, его значимости для культуры. Этот этап и проблемы, с ним связанные, редко исследуются теоретиками, что лишает дизайн

«обратной связи» с культурой в целом. Автор стремится восполнить этот пробел.

В работе подчеркивается, что особые обстоятельства формирования и реализации социокультурных функций вещи как продукта дизайна задаются его двуетной природой. Дизайн возникает в условиях промышленного производства и тиражирования форм, но с целью добиться соответствия этих форм параметрам человека. Массовое индустриальное производство и потребление не устраняют потребности в эстетически значимых вещах, учитывающих индивидуальные ценностные ориентации, пристрастия, вкусы, привычки. Отличие вещей, созданных дизайнером, заключается в том, что они ориентированы не только на техническую и технологическую целесообразность, но и на пластическую выразительность, в том, что дизайнер «вынужден» создавать формы, представляющие собой «опредмеченный технологический процесс» (В.Ю. Медведев). Дизайн является своеобразным «медиумом» (Д.А. Норман) между двумя мирами, разумно соотнося их друг с другом, приводя в соответствие. Он обеспечивает продуктивное взаимодействие между человеком и машинной формой так, чтобы обе стороны процесса не утратили бы своих существенных черт, одновременно оказываясь способными к этому взаимодействию. Поэтому рано или поздно неизбежно возникновение вопроса о «конце дизайна», поскольку в индустриальной и постиндустриальной культурах техники и технологии качественно отличны между собой.

«Посредническая» миссия дизайна рождает целый ряд противоречий, призванных быть разрешенными в вещи. В первую очередь это несовпадение законов жизни индустриально-технической сферы и самого человека как природного, органического существа. Второе противоречие связано со способом реализации проектного замысла в дизайне: являясь частью индустриального производства, дизайн подразумевает тираж, но вместе с тем его продукт должен быть выразительным, узнаваемым, нестандартным. В-третьих, «вечной» проблемой становится обозначение главной цели дизайн-деятельности. Экономический успех и гармонизация предметного мира далеко не всегда означают одно и то же. В этом смысле закономерными и понятными выглядят взгляды тех теоретиков, которые старательно отделяют дизайн от этапов производства и сбыта. «Чистый» дизайнер в их представлении не будет отягощен конъюнктурными или денежными соображениями, одновременно «зная в лицо своего потребителя». Реальность подобного творческого вакуума, однако, вызывает сомнения. Отсюда четвертое внутреннее противоречие, связанное с позицией дизайнера, его этикой, его мировоззрением: можно заставлять потреблять, формируя искусственные потребности и механизмы их раздувания (что может быть полезным для рынка и для кармана самого создателя), а можно изучать потребности и удовлетворять их. Граница «естественности» оказывается чрезвычайно зыбкой еще и потому, что потребности имеют свойство развиваться и дифференцироваться, а дизайн, возникнув как фактор демократизации жизни, — превращаться в нечто элитарно-недостижимое.

Благодаря бинарной природе дизайн вплетен во все слои культуры, поэтому его продукты способны не только нести разнообразную социокультурную информацию, но и удовлетворять потребность в гармонии. Все выделяемые нами характеристики следует соотносить с генеральной функцией дизайна, определенной выше как эстетическая гармонизация бытия человека в предметном мире в условиях крупного промышленного производства, преломлять через ее призму. Будучи взяты автономно, они еще не определяют специфику существования в культуре вещи, разработанной и созданной дизайнером, но лишь указывают на потенциальные возможности всякой вещи. Мы рассматриваем их как конкретизацию генеральной функции на этапе реального существования продукта дизайна в культуре.

1. Функции вещи, связанные с гармонизацией предметного мира средствами дизайна.

Гуманизирующая функция. Продукты дизайна способствуют преодолению отчуждения и разорванности человеческого бытия в процессе создания гармоничной вещной среды. У разных людей их среда обитания будет различна, поэтому дизайн работает на конкретного потребителя. Граница гуманизации проходит между формами, подтверждающими человека, и объектами, отрицающими его, опасными для него. Осознание ситуации приводит к возрастающей ответственности творца.

Организирующая функция может быть названа также упорядочивающей или антиэнтропийной. Создавая вещи и системы вещей, дизайн организует предметный мир и пространство, а также поведение людей, последовательность эмоций и чувств, испытываемых ими. Наиболее наглядно это проявляется, когда работа ведется в больших масштабах – организация пространства выставки или супермаркета, создание целостной городской среды и т.п. Вещи, созданные «до дизайна», подобных задач не решали либо даже не ставили. Сегодня речь идет не столько об открытии естественных порядков, сколько о создании новых, отвечающих потребностям человека как субъекта культуры.

Рационализирующая функция. В своих продуктах дизайн стремится органично сочетать выразительность и целесообразность. Основоположник теории дизайна Г. Земпер говорил о «целесообразности» дизайна в смысле знания цели, для которой предназначена вещь, ее сущности. Последовательное проведение принципов рациональности приводит к появлению выверенных форм, выражающих не только сущность, но и способ «рождения» вещи, порой тоже становящийся более рациональным благодаря участию дизайнера в технологическом процессе. Но рациональность, как правило, способствующая улучшению функциональных качеств вещи, не усиливает ее выразительности, к которой тоже тяготеет человек. В число осознаваемых целей, закладываемых в вещь и несомых ею, должен входить учет эмоционального и психосоматического воздействия вещи на человека.

Созидательная функция. Дизайнер проектирует, планирует то, что еще отсутствует. Он реализует замысел, создавая нечто новое, расширяя пространство культуры. Одновременно происходит самосозидание, помогающее определить человеку себя и свое место в мире. Специфика творчества в дизайне

заключается в том, что принципиально новые формы в культуре чрезвычайно редки, прообразы большинства форм уже существуют. Новое часто оказывается хорошо забытым либо известным старым. Но и с его помощью происходит преодоление сложившихся стереотипов в отношении человека к самому себе, навыках, движениях, манере держаться, поведении в целом. Вещи, созданные дизайнером, создают не только новую вещественность, но и новую человечность.

Утопическая функция. Прогнозируя вероятные тенденции развития человека и его предметного мира, дизайнер способен воплотить прогноз в вещь. Любая гипотеза требует своего предметного воплощения для того, чтобы быть всесторонне воспринятой и оцененной. Бутафория фильмов, элементы рекламы, футуристические интерьеры создают образ мира, который возможен и достижим, если будет соответствовать мечтам и чаяниям современников и потомков.

Экологическая функция. Вещь не только существует, но рано или поздно должна исчезнуть. В ней могут быть учтены обстоятельства и механизмы утилизации, «возвращения» к природно-вещественному состоянию. В отличие от объектов инженерной деятельности, функционирующих как самодостаточные, продукты дизайна ответственны за гармоничное отношение человека к природе. Кроме того, экология включает в себя сохранение человека, не только как телесного, но и как духовного существа.

2. Функции вещи, гармонизирующие бытие человека в культуре

Эстетическая функция. Исходя из позиции, согласно которой субстратом эстетического является отношение между человеком и объектом, можно сказать, что эстетические качества предметного мира являются производными от этого отношения, диктуются состоянием духовной гармонии и свободы, переживаемым человеком. Эстетическое отношение позволяет выйти за узкие рамки сугубо природного существования и способствует сохранению и утверждению «положительного человеческого смысла» (А.Ф. Еремеев) предметов, явлений действительности и проявлений человека. Утилитарное отношение неизбежно односторонне и в свою очередь приводит к односторонности человеческих проявлений в нем, к зависимости от него. Преодоление этой зависимости связано с достижением целостности и полноты путем выделения и концентрации положительных значений мира и их чувственного переживания в эстетическом отношении, когда объект перестает быть средством удовлетворения утилитарной потребности, превращаясь в самоцель. Дизайн целенаправленно творит красоту, установка на создание которой до него была прерогативой исключительно искусства, но при этом утилитарное приходит к диалектическому единству с эстетическим. Это происходит благодаря формированию собственной концепции, программы, мировоззренческой позиции.

Сигнификативная функция вещи связана с означиванием, называнием реальности, активизирующим процесс обживания-освоения человеком своего предметного окружения. Давая название проекту, дизайнер как бы маркирует вещь. Красочность названия не столь важна, как точность и емкость, которые могут быть адекватно восприняты адресатом. Имя может выступать кон-

центрированной формой представления концепции вещи. С другой стороны, форма вещи, различные ее качества непосредственно или опосредованно обозначают пользователя, соотносят с различными разрядами потребителей, создают своеобразные культурные ниши мужских и женских, мирных и военных и т.п. вещей.

Социализирующая функция. Механизм социализирующего воздействия вещи на человека с наибольшей полнотой, на наш взгляд, раскрывает теория опредмечивания, разработанная К. Марксом. Создавая что-либо, человек материализует свои сущностные силы. Когда другой человек пользуется вещью, то воспроизводит возможные движения, формы поведения и т.д. Пользуясь вещами, каждое следующее поколение усваивает весь предметный опыт, накопленный культурой до него. Дизайн делает процесс менее обезличенным и более выразительным за счет осознанного «закладывания» индивидуализированных навыков, потребностей и качеств, следовательно, интенсифицирует его. При этом дизайнер ответственен за то, как поведет себя человек в сформированной им вещной среде.

Функция общения связана с возможностью вещи быть посредником в процессе общения людей как в синхронном, так и в диахронном плане. В слове design слышна отсылка к «сигналу», к зову, которые что-либо обозначают, имеют смысл. В. Гропиус говорил о «визуальном языке» дизайна, знаками которого являются пропорции, оптические эффекты, отношение света и тени, пустоты и объемов, цвета и масштаба. Их восприятие начинает процесс общения на психофизиологическом уровне, здесь осуществляется односторонняя передача информации, коммуникация. Если пользующийся вещью человек владеет «языком» дизайна, коммуникация перерастает в диалог между создателем и обладателем вещи, приобретает глубинный, индивидуальный характер.

Гедонистическая функция. Продукты дизайна удобны, практичны, красивы, контакт с ними доставляет удовольствие, приносит наслаждение, формирует чувства, способные улавливать удобство и красоту. Это приносит радость моделирования, сотворчества, когда автор способен по-новому взглянуть на сущность вещи, создать адекватную ей выразительную форму, созвучную потребностям человека, свободно воплотить эту форму в соответствующем материале. Гедонизм не подразумевает сведения всех потребностей человека к телесно-чувственным наслаждениям и их все более интенсивной дифференциации. Наслаждение может быть интеллектуальным, когда смыслы и символика вещи оказываются донесены до того, кто ею пользуется. Нацеленность на удовольствие дает дизайну возможность компенсировать недостаточную удовлетворенность человека жизнью.

Актуализирующая функция позволяет современной культуре сохранить непрерывность развития посредством вещи. Дизайн актуализирует не только потребности и систему ценностей их создателей, но культурно-исторический контекст их возникновения и функционирования, который должен быть известен дизайнеру.

Знаковая функция вещи связана с возможностью создать предметную среду, свидетельствующую о вкусе, образованности, эстетической развитости

человека. При этом дизайн не только формирует знаковое содержание новых вещей, но изменяет его у вещей более раннего происхождения.

Идеологическая функция вырастает из возможности вещи воплощать различные идейно-теоретические установки. Когда для заказчика на первое место выходят социально-политические, идеологические, рыночные мотивы, дизайнер оказывается проводником их в жизнь, что ставит перед ним ряд этических вопросов.

При рассмотрении социокультурных функций вещи, созданной дизайном, может возникнуть вопрос о количестве и критерии отбора этих функций. Не ставя задачи дать их классификацию и систематизацию, автор стремится в первую очередь очертить спектр возможных взаимодействий вещи с человеком, различными элементами культуры и влияний на него социально-экономических, социально-политических, культурных обстоятельств, которые может учитывать дизайнер, анализируя предпроектную ситуацию. Это значимо как с исследовательской точки зрения, например, при определении границ дизайна в культуре, так и с профессиональной, поскольку полнота представлений о проектируемой вещи повышает уровень концептуальности и предостерегает от возможных ошибок и просчетов.

Глава 3 «**Проект вещи в дизайне**» связана с изучением качеств вещи, которые с необходимостью должны быть учтены на стадии проектирования. Здесь выведены обязательные условия проектирования в дизайне, а также его отличие от других видов проективной деятельности.

В §1 «*Мера человека – точка отсчета в дизайн-проектировании*» речь идет о качествах системы «дизайнер – проект – предмет – вещь», позволяющих прийти к востребованному закономерному результату. Теоретическая задача заключается в определении всеобщих закономерностей и требований, следование которым является критерием принадлежности результата к дизайну, а не к инженерной деятельности или искусству, ремеслу или производству. Осмысливая вещь на стадии проекта, мы предполагаем, что она должна появиться не как случайность. Форма перестанет быть веществом природы, если будет не только создана как предмет, но и востребована. Чтобы это произошло, ей необходимо быть созвучной и гармоничной человеку. Дизайн способен создать предметный мир, построенный по эстетическим законам, главным свойством которого является соразмерность человеку.

К. Маркс говорит о человеке как единственном существе, способном проектировать по мере любого вида. «Животное строит только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»³. Человек свободен в поисках меры, животное при создании форм действует в рамках инстинкта, будучи ограничено генетически заложенной информацией. Гибкость мышления дизайнера не безгранична. Отправной точкой проективной деятельности выступает человек. Поиски разнообразных «мер» есть поиски средств достижения главного результата – гармонии предметной среды и людей, в ней су-

³ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 517.

ществующих. Вещь станет частью «второй природы», которая отличается от «первой» именно тем, что создается людьми и для исторически-конкретных людей.

Мера человека как критерий деятельности дизайнера связана с эстетическим характером этой деятельности. Представление о прекрасном, красивом, эстетически значимом имеет основанием духовно-психологическое состояние человека при чувственном восприятии им форм предметного мира. Несоразмерное, непропорциональное человеку оценивается главным образом как неудобное или эстетически несущественное. Это должно учитываться уже на стадии проекта.

Мера человека – понятие с конкретно-историческим содержанием. Культура на каждом этапе своего существования формирует человека и систему ценностей, с которыми непременно должен быть знаком дизайнер. В современной стратифицированной культуре к этим знаниям добавляется представление о социальном, этнокультурном, образовательном, технологическом «этажах», куда поместится будущая вещь. Иначе говоря, меру человека в проектируемой вещи можно выяснить только при четком определении ее предметного и духовно-ценностного контекста. Тогда она возникнет как бытийная необходимость, а не как излишество.

Понятие «мера человека» в современной культуре предполагает возрастающее внимание к индивидуальности и индивидуальным запросам заказчика. Однако установка потребителя не должна сужать установку творца: соотношение единичного и общего (типичного, сословного, корпоративного, субкультурного) в каждом случае следует искать отдельно.

Наконец, и это самое главное: мера человека задает мировоззренческие основания деятельности дизайнера, включая человека в процесс проектирования – сразу, изначально и на всё время, исключая случайность и пустой перебор форм.

Особенности эстетического проектирования вещи связаны с тем, что эстетическая форма представляет собой самодовлеющую чувственно-воспринимаемую ценность, духовное переживание которой приводит к универсальной гармонизации и самоутверждению человека. Эстетическое восприятие изначально не сводимо к простому чувственному восприятию: созерцание совершается через чувственное впечатление, но самостоятельно по отношению к нему. Созерцание создает предпосылки для эстетического чувства. Отсюда рождается сложное взаимодействие субъективного и объективного, для исследования которого автор, вслед за психологами и эстетиками, использует понятия «вживание», «внутринаходимость» и «со-бытие». По определению М.М. Бахтина, вживание представляет собой видение индивидуального предмета «изнутри в его собственном существе», что подчеркивает необходимость учета эмоционально-интуитивной стороны в дизайн-проектировании. Вживание является частью более общего процесса взаимодействия эстетического субъекта, стремящегося к духовной гармонии, с миром, сопровождаемая процессом «возвращения себя на свое место». Эстетическая деятельность предполагает изменение человеком предметов природы и запечатление в них внутренней жизни человека, после чего они становятся носителями эстетических качеств. Подлинный смысл формы родится только в переживании

человека, но не может сразу заслоняться тенью человеческой субъективности. Предмет эстетической деятельности выступает как самостоятельное бытие, хотя и создается посредством человеческих усилий. Возвращаясь к себе, субъект созерцает свою «положительную данность», которая перестает быть самодостаточной, представая как «мое в другом». Внутри- и вненаходимость составляют единый эстетический акт «со-бытия», который приводит к новизне взгляда, поскольку «эстетическое созерцание должно отвлечься от нудительной значимости смысла и цели» (М.М. Бахтин). Человек выступает в нем как «принципиально конечная и законченная душа», активность которой ведет к эстетическому преобразованию мира. Специфика эстетического подхода заключается в том, что мир (или его элементы) проявляет те свойства, которые оказываются созвучными и наиболее необходимыми человеку. Положительное восприятие вещи тем вероятнее, чем более эстетически-насыщенной является позиция ее создателя.

Далее в диссертации рассматриваются возможности дизайна как эстетической деятельности, способствующей упорядочиванию мира. Проектируемая вещь, помимо функциональности и вещности, способна своим присутствием организовать восприятие мира, образ мира, представление о мире и сам реальный мир.

Благодаря созданию новых упорядоченных структур и организаций эстетическая деятельность приобретает для творца самоценный характер. Этика профессии связана с недопустимостью волюнтаризма, подчеркивания непреодолимых границ между «правилами игры» и реальной, обыденной жизнью, иначе дизайн перестанет быть собой, полностью порвав связи с утилитарной сферой. В своей деятельности, субъективно переживаемой как свободная и незаинтересованная, дизайнер должен реализовать некоторые общезначимые формотворческие принципы, делающие его язык и его «игру» доступными для других. Проектируемая вещь включается в общечеловеческий контекст уже на стадии своего возникновения.

Ориентиром проекта выступает эстетическая целостность как требование «соотносить любую деталь, элемент с целым и выражать это целое в любой детали и в любом элементе» (Ф.Т. Мартынов). Уточняя содержание целого, с которым соотносится мышление дизайнера начала XXI в., нужно отметить, что наряду с тенденцией универсализации в последние десятилетия интенсивно нарастает тенденция дифференциации, автономизации, разделения субъектов культуры. Люди города и деревни, экономически-развитых и отсталых регионов, новаторы и ретрограды, интеллектуалы и «работяги» отличались всегда, но в условиях резкого слома социальной системы, какой произошел, например, в России, разница их мировоззрений и скорость смены ценностных ориентиров становятся колоссальными. Сосуществуют многие картины мира, в том числе и те, что казались прежде преодоленными. Зато эмоциональная составляющая – мироощущение – у разных людей может оказаться схожей: чувство неуверенности, нестабильности, текучести бытия вызвано разными обстоятельствами, но имеет равную интенсивность. Не случайно тенденцией в современном дизайне вещей является воссоздание не столько образа, сколько состояния естественного восприятия, переживания, так-

тильного контакта и т.д. «Мера человека» достигается иным путем, по-прежнему оставаясь целью и критерием эстетической деятельности.

В §2 «Связь целого и цели в дизайн-проекте вещи» концептуально обосновывается первенство и главенствующая роль представления о вещи как целом, а также выводятся пути и методы достижения целостности, т.е. совокупность условий, обеспечивающих реализацию проекта, а значит, реализацию сущности дизайна.

Для углубления представления о ней сравниваются художественный проект и проект вещи в дизайне. 1) Художественный набросок самодостаточен, даже если за ним не последует создание окончательного варианта. Эскиз самоценен в силу того, что искусство обладает качеством «non finito». Вещь обретает полноту существования посредством предметной реализации проекта. 2) Искусство представляет собой способ духовного освоения действительности, дизайн – материально-духовного. 3) Искусство является ответом на потребность в самореализации, дизайн – на практически-духовную потребность другого человека. 4) Искусство создает художественную реальность, оно есть некое удвоение мира; дизайн – реальность, предметный мир, он есть продолжение и раскрытие мира. 5) Искусство воспринимается главным образом высшими чувствами, продукт дизайна – телесно-чувственно. 6) Художественный набросок может возникать спонтанно, под влиянием вдохновения, эмоции; для создания дизайнерского проекта требуется рациональное осмысление целей, задач, функций. 7) Искусство предполагает возможность свободного поиска и построения форм; дизайн, по большому счету, его запрещает, исходя из обязательности связи функции и формы, внешних и внутренних качеств предмета. Художественный компонент может присутствовать в дизайн-проектировании, но последнее не сводимо только к нему.

Рассматривая диалектику целостности и конкретности в проекте вещи, автор связывает ее с необходимостью осознания цели вещи. «Обусловленность через цель» (Аристотель) позволяет видеть существование вещи как осуществление целенаправленного процесса. Форма разрабатывается путем преобразования наличного вещественного целого. Уже в первом приближении к осмыслению целого вещи отчетливо заметны два момента: онтологический (вещь – это то, чему предстоит существовать как целому в бытии, и именно такой ее необходимо проектировать) и телеологический (целое обуславливается внутренней целью, имманентно ему присущей). Они не только сосуществуют в акте проектирования, но и влияют друг на друга. Их понимание углубляет обращение к эстетике И. Канта и М. Хайдеггера, производимое в диссертации.

После представления целого, сущности вещи, можно разрабатывать ее элементы и части. «Представление целого» не означает в данном случае появление фантазийного образа, речь идет о рациональной работе. Традиция европейской философии подтверждает двойственную природу проективного мышления о предмете. Так, «эйдос» у Платона – это некоторая бестелесная форма, «вид», доступный умозрению, не осязаемый, а представляемый образ. В то же время идея содержит в себе самые существенные черты возможного предмета, являясь «первично-жизненной моделью» (А.Ф. Лосев). Она приходит посредством рациональной интуиции, позволяющей прийти к «предельной очевидности и отчетливости» (Р. Декарт) первоначальной гипотезы. Сегодня теоретики говорят об интуитивной и

дискурсивной сторонах творчества. В отличие от образов искусства идея вещи в дизайне может появляться двумя путями, зависящими от психической организации творца. Тогда следует признать, что существуют дизайнеры-«визуалы» и -«концептуалисты». У первых ярче выражено индивидуальное, чувственно-образное начало мышления, вторые отталкиваются от общезначимого и выражают творческий замысел категориально. Эмоционально-интуитивная и рациональная составляющие взаимодействуют в процессе возникновения замысла, дополняя друг друга и решая разные задачи. Интуиция обеспечивает целостность образного представления, разум – глубину постижения проблем. В обоих случаях исключительное значение имеет видение-умозрение будущей вещи как целого, в единстве всех ее сторон и закономерностей. Вдохновение дизайнера рождает модель, а не художественный образ. Можно использовать и термин «гештальт», говорящий о видении целого в его соотнесенности с сущностью и существованием, а также учете внутренних связей, как бы концентрирующих и структурирующих вещь. Итак, проективная работа дизайнера предполагает началом видение наиболее общих существенных признаков вещи, движется от общего к частному, но этим не ограничивается. Общее включает в себя в снятом виде программу реализации проекта, следование которой обеспечивает соответствие будущей реальной формы проекту как своеобразному эталону или идеалу. Проект представляет собой такое видение вещи, которое не будет полным, если не включает в себя момент осуществления на производстве и существования вещи в культуре.

Наряду с требованием целостности большую роль при проектировании в дизайне играет проработка деталей, видение будущей вещи в ее конкретности. Последняя вырастает из способа бытия и самосознания дизайнера. Проект вещи не возникает из пустоты. В нем необходимо учитывать технические характеристики изделия, его экономичность, характер материалов и конструктивных элементов, технологичность. Связь конкретных качеств с целью вещи лишает дизайн-проект возможной утопичности, расплывчатости, неопределенности, без-образности и самодостаточности, предотвращает создание «формы ради формы». Проект представляет собой своего рода естественный прорыв из настоящего в будущее. Он вырастает из наличного, имеющегося в бытии и требует позиции, исключающей взгляд на мир «как на обузу и на несчастную случайность» (О. Мандельштам). В этом заключается разница инженерного подхода от дизайнерского: первый предполагает преодоление «сопротивления материала», второй – следование ему. Рассматривая идеи И.-В. Гете о творческой антиципации и Э. Блоха о пред-видении (Vor-Schein), автор трактует конкретность проекта как его «укорененность в бытии».

Главные требования в подходе к проекту вещи в дизайне заключаются в: 1) осознанной соразмерности (мере) будущей вещи человеку, созданию вещи для конкретно-исторического человека, система ценностей, психологические и ментальные особенности, бытовые привычки, нормы поведения и вкусы которого известны дизайнеру и учитываются на всем протяжении проектирования; 2) доминанте эстетического отношения, приводящего к формированию новых упорядоченных структур посредством преодоления стереотипных культурных образцов и реализации принципа целостности; 3) осознанной и

первостепенной цельности представления будущей вещи, детерминирующей все ее частные свойства и качества; 4) конкретности проектирования, обеспечивающей связь возникающей вещи с существующим предметным миром; 5) связи функциональных показателей проектируемой вещи с состоянием человека, ее использующего. Результатом проектирования в дизайне в этом случае будет возникновение продуктов «второй природы» и утверждение человека как творческого и деятельного существа, продолжающего и раскрывающего потенции бытия.

В главе 4 «**Форма вещи в дизайне**» исследуется проблема реализации проективного замысла, возникновение новых предметных дизайн-форм и их важнейшие характеристики.

В §1 «*Понятие формы в философии дизайна*» разрабатывается теоретическое представление о дизайн-форме путем сопоставления понятия формы с понятиями «материал», «структура», «содержание», а также обращения к аристотелевской теории формы.

Наиболее полное и адекватное дизайну представление о форме было разработано в античной философии, поскольку античная культура имела своим основанием ремесленное производство, связанное не только с созданием материальных форм, но и с проекцией механизмов ремесленного труда на все сферы жизни и мышления. Под формой (эйдосом) понимали невещественную структуру, содержащую наиболее существенные характеристики предмета. Известно, что Аристотель настаивал на обязательной соотнесенности формы с материей, а к числу существенных характеристик относил как всеобщие, так и единичные, определяющие неповторимые особенности данной вещи. Его трактовка формы до сих пор актуальна, когда речь идет о процессах реализации какой-либо идеи в материале. Согласно ей, «форма» обозначает существенную природу вещи, обуславливающую все ее проявления, в том числе фигуру, очертания. Форма есть то, за счет чего определенная вещь есть именно та, которой она является. В этом смысле, как уже говорилось, форма есть для каждой и всякой вещи причина ее бытия. Основывая вещь как определенное бытие, форма отделяет ее от всего, что она не есть. По Аристотелю, форма представляет собой границу вещи – то, что и где она есть. В этом смысле форма перестает быть чем-то внешним по отношению к любому объекту, а задает его отдельность и своеобразие. Отсутствие формы – это отсутствие вещи, ее недостатки – это недостатки вещи. То есть форма это природа вещи, сказывающаяся в том числе и во внешних проявлениях.

Определение формы как причины существования наводит на мысль об органичности связей всех элементов и частей. Вещь не возникнет до тех пор, пока в процессе изготовления форма не соберет эти части воедино. Напротив, конец существования вещи связан с разрушением этих связей, расчленением формы, утратой формального своеобразия и обособленности. Дизайнеру нужно знать границы возможных нарушений целостности, если он задумывается о значимости и возможностях бытия вещи в культуре.

Аристотелем выделяются «первые сущности» – единичных конкретных вещей, «вторые» – родов и видов, общего, неразрывного с единичным и без него невозможного. В отличие от Платона, последовательное развитие взглядов кото-

рого неизбежно приводит нас к признанию ограниченного числа вещей, каждая из которых содержит все родовые качества и, значит, не отличается самобытностью, Аристотель настаивает на первичности и самостоятельном существовании особенного, а не общего: форма есть минимально общее. Процесс постижения сущности, соответственно, начинается с первых сущностей. Это разделение ставит проблему правильной формулировки целей работы дизайнера. Проектное задание, конечно, может указывать на видовую принадлежность: детский уголок, календарь, светильник и т.д. Однако создатель формы ничего не добьется, двигаясь абстрактно-всеобщим путем. Его задачей является выяснение необходимых характеристик будущей единичной формы как «минимально общего», что есть в вещи. Знание единичного и особенного должно соотноситься со знанием всеобщего, но не всецело определяться последним.

Возникновение формы, по Аристотелю, связано с наличием динамической и целевой причин вещи. Выделение динамической причины в качестве особой составляющей процесса возникновения вещи позволяет рассматривать форму не только как актуальное, но и как потенциальное бытие, притом в двух аспектах: соответствия идеи возможностям материи, а также видения каждой формы в цепочке превращений в следующую, более сложно организованную. Целевую причину не следует рассматривать как нечто исключительно внешнее. Цель – это форма, которая должна стать внутренне присущей вещи, а форма – это цель, которая уже стала внутренне присущей вещи. Отсюда форма закономерна и необходима. Случайные признаки и качества уводят от ее совершенства, мешают реализации сущности. Случайность не становится для Аристотеля пятой причиной вещи, она непродуктивна.

В XX в. на целесообразность формы обращали особое внимание и порой абсолютизировали этот момент, доходя до голого схематизма. Позиция одного из первых советских модельеров Н.П. Ламановой, высказанная в статьях 1920-х гг., поражает взвешенностью и диалектичностью. Противопоставляя «фасон», который вуалирует как фигуру, так и особенности ткани, и «форму», призванную стать основой нового пролетарского костюма, Н.П. Ламанова пишет о том, что постановка цели предваряет для нее возникновение формы: это создание практичной удобной одежды, притом для конкретного человека, подчеркнуть и выявить фигуру которого призван материал. Осознание цели приводит к осознанию свойств материала, который «не поддается насилию». Каждый, даже самый дешевый материал может послужить исходной точкой красивой формы – поскольку она считается с ним и его особенностями. Точно так же определенно задуманная форма требует собственного материала. Отсюда последовательность: знать, «для чего создается костюм, для кого, из чего», вдобавок постоянно имея в виду производственные возможности осуществления замысла, выходящего за пределы кустарного изготовления.

Сказанное ставит проблему собственных возможностей формы, ее активности. В диссертации анализируются взгляды теоретиков XX в., преувеличивающих значение формы в становлении вещи. Сильной стороной этой позиции, в том числе в искусстве, было внимание к собственным качествам формы, прежде всего эстетическим. Кроме того, понимание активности формы привело к разра-

ботке представления о структуре. Понятие «структура» характеризует совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность и тождественность самому себе, т.е. сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях. В 1920-е гг. представители формалистических направлений в СССР постулировали тотальность и единственность структурных характеристик вещи или произведения для его создания и восприятия. Это имело положительное значение в преодолении устойчивого взгляда на форму только как на чувственно-воспринимаемую оболочку, который позволителен для обывателя, но слишком узок для теоретика. Всякое расположение готового материала оценивалось в этом направлении как форма.

Критикуя позицию отождествления формы и функции, автор обращается к работам М. Хайдеггера, в которых показана разница между сугубо функциональным взглядом на техническое изделие и всесторонним подходом к вещи. Предвзятый взгляд на мир как на постав рождает онтологически-«неполные» формы. Если «непотоптенное» захватывает человека даже и не как объект, предстоящий человеку, а как «состоящее-в-наличии», человек среди распроектированного материала становится просто представителем этой наличности. Тем самым изгоняется всякая другая возможность раскрытия потоптенности бытия. Хайдеггер не отрицает «дельности» изделия и его служебности, но считает, что они присутствуют в полноте бытия вещи.

Отсюда – основополагающие характеристики формы, которые необходимо учитывать в дизайне: форма есть природа вещи; причина существования вещи, в том числе ее отдельных элементов; сущность вещи, т.е. ее специфичность и отличие от других вещей в ее конкретности; действительность вещи, т.е. материальная воплощенность.

Понятие «содержательная форма», разработанное отечественной эстетикой, представляется наиболее полным не только для анализа художественных произведений, но и продуктов дизайна, т.к. подразумевает выражение сущности вовне, обосновывает эстетическую природу формообразования. По А.Ф. Лосеву, художественная форма есть равновесие «логической и алогической стихий», смысла и не-смысла, идеи и ее предметного выражения. Предметность выражена целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом. Форма становится художественной, когда человеческие смыслы присутствуют в ней как принцип. Форма рождается как единство идеально-всеобщего и конкретно-вещественного, что придает ей неповторимый облик, делающий вещь именно собой и отличной от других вещей. Понятие «содержание» вполне употребимо, в том числе и когда речь идет о любой предметности, изготовленной человеком. Однако его ни в коем случае не следует трактовать как некий «наполнитель» формы. Содержание есть то смысловое, всеобщее, невещественное, что наличествует в каждой созданной человеком форме и играет в процессе восприятия и пользования ничуть не меньшую роль, чем сугубо функциональные качества этой формы. Искусство создает идеальную художественную реальность, при анализе которой на первый план выходит «содержательный» момент. Для дизайна как реального эстетического формообразования первостепенное значение приобретает понятие «мате-

риал», поскольку форма учитывает и проявляет свойства материала, а материал соответствует при этом не только форме как таковой, но идее, замыслу.

Существующее в теории со времен Г.В.Ф. Гегеля разделение внешней и внутренней формы позволяет говорить об относительной самостоятельности внешней формы и невозможности узкой трактовки внутренней формы, отождествляемой с технической, конструктивной основой вещи. Она может восприниматься эстетически выразительной и пластичной в случае, если вырастает из четкого знания сущности.

Форма отдельной вещи существует и может рассматриваться, когда вещь способна к самостоятельному бытию. Часть, не выполняющая какой-либо функции вне связи с превосходящим ее целым, - случайна и бессмысленна. Это положение задает представление о границах «маскарадности», «обманчивости», «мимикрии» вещей. Одновременно оно позволяет критически рассмотреть требование обязательного поиска аналогов при проектировании. Выбор внешних формальных или материально-вещественных аналогов допустим только на ранних стадиях проектирования, а не замещает собой рождение формы как выражения сути предмета. Автор предлагает ввести понятие И.-В. Гете и О. Шпенглера «гомология» в методологический аппарат дизайна и показывает возможности гомологии как морфологической (а не функциональной) эквивалентности при создании новых форм.

В §2 *«Формальные характеристики вещи как продукта дизайна»* исследуется воздействие различных форм и формальных качеств вещи, проектируемой дизайнером, на состояние, настроение, эмоции человека. В ходе промышленного изготовления тиражей изделий, формы различных объектов могут быть «составлены» из серийных элементов, притом довольно простых. Поэтому необходимо иметь представление о том, как воздействуют на человека эти элементы по отдельности, как могут оказаться взаимосвязаны между собой или прийти к противоречию. Принципиально важно не ограничиваться знанием психосоматических показателей, рассматривая их как основу формирования различных состояний и чувств.

В работе анализируется воздействие «простых форм», к которым отнесены круг, четырехугольник и точка, а также культурные обстоятельства обращения дизайна к этим формам, как правило, в наиболее напряженные периоды истории. Возрастающая роль техники усиливает агрессивное воздействие культуры на психическую жизнь человека, а простые формы могут одновременно оказаться и подходящими для технического решения, и не ведущими к внутренним психическим противоречиям. Они же позволяют укрепить онтологический статус предметно-пространственной среды.

Далее исследуются соотношения форм, приводящих к единым психологическим реакциям: пригнанность как случайное или преднамеренное соседство границ, усиливающее ощущение целостности, положительное для человека; оборотничество и незавершенность основной формы, превращающая материальный контекст в поле достраивания воспринимающим.

Автор изучает восприятие цвета, света, пустоты, блеска, прозрачности и полупрозрачности, симметрии, ритма с целью учета синтетичности восприятия раз-

ными органами чувств. Тем самым подтверждается возможность создания и восприятия емких, целостных, полисемантических, разнообразно и синхронно воздействующих форм вещей, гармонизирующих и обогащающих жизнь человека. Дизайнеру важно удержаться в рамках органического единства, не соскльзывая в механическое суммирование возможных выразительных элементов, и, учитывая разницу мироощущения и восприятия у разных индивидов, создать сбалансированную форму, которая не стремилась бы к безукоризненной «чистоте», чужеродной для человека. Чем более многоголосой – внутри единого основания – будет вещь, тем более сильное впечатление произведет. В конце главы дизайн-форма определяется как объективация всего объема информации о человеке-создателе; опредмечивание технологического процесса создания данной вещи; способ реализации замысла дизайнера; способ эстетической организации и структурирования вещества, без которых не возникнет предмет; материализация сущности этого предмета; способ коммуникации создателя и пользователя вещи, носитель смысла; процесс существования вещи.

Глава 5 **«Стиль в дизайне как способ формообразования вещи»** посвящена анализу эстетических характеристик вещи с учетом процессов формообразования, происходящих в современном дизайне.

В §1 *«Проблема определения понятия “стиль”»* показано, что исследование стилиобразования в дизайне затрудняется недостаточной теоретической разработанностью понятия «стиль». Между тем на практике это слово широко используется как критерий профессионализма и эстетического совершенства – притом даже в условиях последних десятилетий, на фоне разговоров об «отсутствии стиля» или «бесстилье». При теоретическом осмыслении продуктов дизайна ситуация усугубляется тем, что авторы зачастую используют это понятие, не оговаривая содержание, в этом случае не всегда понятно, чем, например, стиль как таковой отличается от стиля в дизайне или как они соотносятся между собой. Разговоры о значимости или преходящести стиливых характеристик для продуктов дизайна, даже наиболее пессимистично настроенный автор может вести лишь после того, как четко покажет, что преодолевается, чем, собственно, был стиль, если он исчезает. Это ставит необходимость выработки четкого теоретического представления о стиле, определяемом в работе как способ формообразования вещи в дизайне. Опора на конкретный материал в этом разделе уходит на второй план и основной становится системно-аналитическая работа.

Очерчивая проявления стиля в искусстве и культуре в целом, можно сгруппировать их по двум направлениям. Первая группа отсылает к субъекту, усилиями которого создается и реализуется стиль: говорят о стиле человека (стиль автора, почерк), стиле жизни (имея в виду различные социальные, этнические, культурные группы), стиле того или иного исторического периода. Предельно широким понятием здесь выступает «стиль эпохи». Вторая группа обозначает сферу действия стиля: отдельные жанры, отдельные виды искусства или несколько видов, отдельные сферы культуры, наконец, всеобщие в своей явленности культурно-исторические стили (барокко, модерн).

В диссертации рассматриваются три существующих основных подхода к исследованию художественного стиля, что позволяет попутно обращать внимание на различные грани исследуемого предмета: 1) трактующий стиль как единство формы и содержания, 2) описательный, фиксирующий отдельные качества конкретных стилей, и 3) феноменологический, трактующий стиль как эстетическое явление, возникающее в процессе выражения внутренних, существенных характеристик и качеств во внешней форме. Последнее направление, разрабатываемое Г. Вельфлином, О. Шпенглером, А.Ф. Лосевым, Ю.Б. Боровым, представляется наиболее продуктивным для теории дизайна, поскольку ставит вопрос о первенстве индивидуального и общекультурного начал в процессе стилеобразования. Здесь принципиально новыми по сравнению с названными ранее подходами является следующее. Во-первых, стиль не сводится к форме, содержанию или их единству, ведь ясно, что эти характеристики могут быть отнесены к чему угодно до стиля, в стиле и далеко за его пределами, ибо нет объекта, лишённого этих качеств. Во-вторых, стиль оказывается диалектическим единством скрытого и явленного, внутреннего и внешнего. Стиль есть основа, обуславливающая организацию формы, и сама эта организация. Стиль проявляется, а проявляющееся рождает стиль, поэтому отдельную деталь невозможно оценивать без ее связи со всем остальным. В-третьих, это единство задает особую цельность каждого отдельного стиливого проявления и их совокупности, оно есть «конструктивный принцип построения». Обобщая сказанное, можно определить стиль как выражение. Источником выражения называются разные начала, от тела (Г. Вельфлин) до мировоззрения (Л.Г. Бергер). А.Ф. Лосев говорит о том, что «стиль есть продукт целого строя воззрений и верований, плод единого и общенародного мирозерцания». Стиль создается человеком, который создается культурой, не всякой, но сформировавшейся и четко выражающей себя. Не случайно в связи с определениями стиля часто звучит слово «эпоха», которое всегда появляется там, где требуется подчеркнуть четкую явленность, оформленность культуры. Изучение стиля явится полным и непредвзятым только при органической ее трактовке, учитывающей цельность и историчность. Тогда предварительное разведение стиля как формальных качеств и его предполагаемого содержательного наполнения оказывается ненужным и искусственным: своеобразие формальных качеств в их единстве обусловлено содержанием и неотрывно от него.

Развивая феноменологический взгляд на стиль, §2 «*Характеристики стиля в дизайне*», выводит такие характеристики, как культурная обусловленность всех элементов и целого, при которой нижняя граница стиля связана со спонтанностью действий человека в нераскрывшейся в полной мере культуре, с незрелостью ее «души» (О. Шпенглер), а возможное отсутствие новых больших стилей в современной культуре, соответственно, с технико-цивилизационными процессами, приводящими к обездушиванию культуры. Это мера, подтверждающая эстетическую природу стиля и предполагающая соразмерность формы идее, умение ограничить набор выразительных средств при создании формы. Если говорить об индивидуальном авторском стиле, то здесь мера будет тем «безмернее», чем ярче и разностороннее человек, вместе с кото-

рым рождается и существует стиль. Сила индивидуальности цементирует разнообразие творческих средств и приемов. Но даже очень неординарная и своеобразная личность не всегда сможет блеснуть всеми гранями стиля, если существует в условиях масштабной стилевой ситуации: культура диктует меру самопроявления. Стиль предполагает отсутствие эстетической оппозиции и не имеет качественно-количественных градаций, он либо есть, либо нет. В этом смысле авангард или андерграунд могут быть лишь по-своему стильны, а китч – бесстилен, важно соответствие внутреннему миру и его адекватное эстетическое воплощение. Эстетическая доминанта стиля может быть различной, обуславливаясь эмоциональным настроением человека в культуре: «возвышенный стиль», «трагический стиль». Вслед за А.Ф. Лосевым автор констатирует несводимость стиля к совокупности формальных элементов, перечень которых можно назвать «стилистикой» продукта дизайна. Формальные качества важны как средство выражения души человека или культуры, в свою очередь, она задает систему форм.

Стиль обязательно обладает таким качеством, как цельность, пронизывая творческую деятельность целиком, везде, повсеместно. Сопоставляя, например, метод и стиль, можно охарактеризовать первый как осознанный способ создания, второй – как состояние создания; первый выступает категорией инструментальной, второй – бытийной. Стиль «монолитен» (Ю.Б. Боров), как в жизни человека, так и в культуре, в этом смысле можно говорить об его экспансивности, развитии по органическим законам, стремлении к захвату все новых «территорий». Понять специфику цельности помогает сопоставление индивидуального стиля с имиджем, последовательность решений которого обусловлена внешними причинами, прежде всего, стремлением произвести благоприятное впечатление на окружающих. Имидж создается и «надевается», стиль возможно только выявить, проявить. Верно найденный имидж может «прирасти» к человеку, обратного движения по превращению стиля в имидж не существует, поскольку стиль целостен своей органической выразительностью (и позволяет алогизм). Огромную роль в достижении стиля как качества играет «последний штрих», достраивающий цельность, придающий ей неповторимое своеобразие.

При изучении «больших» стилей можно заметить ряд закономерностей, позволяющих одновременно уточнить методологию их изучения. Стиль возникает в ставшей культуре, потенциал которой уже раскрыт в достаточной мере. Возникнув, он проявляется в различных сферах культуры. Искусство или архитектура, в силу их художественно-эстетической природы, наиболее полно выражают черты стиля, однако понять стиль только из них представляется невозможным. Чем шире исследовательское поле, тем больше шансов нахождения адекватного «первофеномена» (О. Шпенглер).

На стиль распространяется закон неодновременности. Наряду со стилевыми выражениями продолжают существовать традиционные формы, близкие архаичным и не составляющие оппозиции «большому» стилю. Силевые выражения и проявления варьируются, меняются, но лишь в определенных пределах. Пределы вариативности задаются мироощущением и миропредставле-

нием человека-творца. Органичность существования приводит к естественности стиливых проявлений для человека, находящегося в пространстве стиля. Без нее стиль деградирует, перестает развиваться. В итоге стиль любого масштаба определяется как диалектическое единство всеобщего и индивидуального. Первое присутствует в стиле в силу его органических культурных оснований, второе обеспечивает полноту проявления.

На основании этих черт в §3 «Способы работы с историческим материалом в дизайне» предложена типология методов работы дизайнера с историческим стиливым материалом, актуализирующим культуру различных эпох и регионов. Шкала методов строится сообразно степени индивидуальной творческой проработке материала, что дифференцирует спектр различных приемов, обычно обозначаемых единым термином «стилизация». Это позволяет вписать работу дизайнера в общий культурный процесс и способствует тактичному, аккуратному обращению с историческим предметным наследием. Первая группа приемов, включающая заимствование и имитацию, связана с относительной пассивностью творческого субъекта, попадающего под власть «большого» стиля, восприятием этого стиля на уровне явления, воспроизведения внешних форм. Из другого стиля могут быть взяты и использованы фрагменты, иконография, формальные черты, реалии. При этом автор довольствуется восприятием стиля на уровне явления. Позиция не вполне творческая, поскольку не создается ничего принципиально нового, но в ряде случаев подход вполне оправдывает себя. Найти в арсенале культуры интересный образец действительно легче, чем вырабатывать собственный. Имитация отличается от буквального заимствования тем, что предполагает поиск иного, возможно, более дешевого материала. Ко второй группе, предполагающей нарастание творческого авторского начала при сохранении формального подхода к стилю, отнесены подражание, работа по мотивам и стайлинг как усиление потребительских характеристик вещи. Речь идет об обращении к одному или нескольким формальным стиливым элементам и их дальнейшей авторской разработке. Приемы третьей группы предполагают работу с двумя и более историческими стилями, ставящую вопрос о критериях их отбора, сочетаемости друг с другом. Автор считает, что эkleктика позволяет механически смешивать формальные элементы различных стилей, а стиливой синтез, хотя и сохраняет формальный подход к материалу, добивается органичности решения, строясь по законам диалога культур. Наконец, собственно стилизацией можно назвать работу, отталкивающуюся от «духа» того или иного исторического стиля. Такой прием существовал не всегда. Стилизация предполагает максимальную открытость автора навстречу историческому материалу и не требует буквальной точности воспроизведения форм. «Дух» существующего стиля переносится в иную реальность, но не ради новизны формообразования как такового. Центром становится человек-носитель стиливых черт. Стилизация возможна при формировании качественно нового типа творческого сознания, ориентированного на диалог с историей, а не на пользование ею. Законы стилиобразования в дизайне и других областях культуры являются едиными, универсальными. Трактую стиль вещи как эстетическое явление, как выражение «души» отдельного

человека, группы людей или культуры в целом, мы тем самым вписываем стиль в дизайне в синхронный процесс становления культуры.

Научная новизна и положения, выносимые на защиту. Разработанная в диссертации философско-культурологическая концепция вещи как продукта дизайнерской деятельности и феномена культуры позволяет прийти к следующим основным выводам.

1. В работе обосновано понимание дизайна как социокультурной деятельности по созданию эстетически-выразительных вещей и систем вещей, возникшей в системе общественного производства во второй половине XIX века. Показано, что в XX в. дизайн стал неотъемлемым элементом культуры, основной сферой эстетической предметной формообразующей деятельности, ответственной за гармонизацию взаимодействия человека с миром вещей. Поэтому сегодня актуально философско-культурологическое исследование вещи как продукта и цели дизайнерской деятельности, взятой в единстве проективного, формального и смыслового аспектов. Это позволяет разработать представление о дизайне как о системе создания вещей, которая выполняет посредническую функцию между крупным промышленным производством и потребностями конкретного человека в гармоничном предметном окружении.

2. Показано, что генеральной функцией дизайна как системы и метода создания вещей является гармонизация предметного мира и человеческого бытия для удовлетворения потребностей человека культуры (витальных, экзистенциальных, духовных и социальных). При этом вещь можно считать востребованный предмет, способный реализовать свое назначение в процессе со-бытия с человеком.

3. В работе определены социокультурные детерминанты дизайнерской деятельности, а именно: повышение эффективности массового производства вещей и систем вещей, эстетизация и гармонизация повседневной жизни, возрастающее внимание к индивидуальности человека, его конкретным потребностям.

4. Дана характеристика исторического развития отношения человека к вещи как «удвоения себя». Рассматривая основные этапы и тенденции генезиса отношения человека к вещи, автор доказывает, что на разных этапах развития культуры оно воспроизводит отношение к себе/ другому; в этом смысле современный дизайн действует в условиях «неодновременности», поскольку возможна актуализация любого способа взаимодействия с предметно-вещественным миром из всех, что прежде существовали в истории. Вещь как культурный феномен рождается как ответ на конкретную потребность, адекватность формы вещи потребности в ней (отношению к ней) дают возможность быть востребованной, реализовать свою сущность, тогда как функциональное соответствие приводит к сужению поля взаимодействия человека и вещи, деградации предметного мира.

5. В работе исследуется семантика вещи как элемента культуры в ее значении для отдельного человека и пути формирования этих значений. Показано, что первой осваиваемой человеком вещью является человеческое тело, процесс обживания которого задает спектр последующих культурных значений вещей как таковых. Тело становится первым объектом, фиксирующим в процессе раскрашивания, украшения или деформации многообразную культурную информацию,

как связанную с принадлежностью к данной социальной группе, так и сугубо индивидуальную. В дизайне ведущей становится тенденция индивидуального восприятия вещи, взятой в единстве проективного, формального и смыслового аспектов.

6. В работе показано, что на стадии проекта наиболее важными профессиональными задачами являются: осознанная соразмерность (мера) будущей вещи человеку, для которого она предназначена; доминанта эстетического отношения к материалу, приводящая к формированию новых упорядоченных структур бытия посредством преодоления стереотипных культурных образцов и реализации принципа целостности в подходе к проектированию; целостность видения будущей вещи, детерминирующая все ее частные качества и свойства; связь возникающей вещи с наличным предметным миром; связь функциональных и формальных показателей проектируемой вещи с восприятием и состоянием человека, ее использующего.

7. Исходя из аристотелевской трактовки формы («что») и материала («то, из чего») развито понимание формы в дизайне как эстетически организованного соотношения всех материальных элементов вещи. Обосновано, что с точки зрения формы вещь, спроектированная и реализованная дизайнером, может быть рассмотрена как: объективация всей информации о создателе и способе изготовления; способ реализации замысла; способ эстетической организации и структурирования материала; материализация сущности предмета; способ коммуникации создателя вещи и ее адресата. Форма процессуальна, т.е. дизайнер может учитывать моменты сотворчества, со-бытия с вещью, возможной смены функций, этапов старения и исчезновения. Дизайн-форма может быть охарактеризована как «нестандартный стандарт» (Г.Б. Борисовский). Профессиональная позиция дизайнера, исключая манипулирование поведением человека должна оцениваться здесь в том числе и с этической точки зрения.

8. Развито понимание стиля в дизайне как культурно-исторического способа формообразования вещей, воплощающего единство всеобще-значимого и индивидуального. Разделяя трактовку стиля как проявления «души» культуры (О. Шпенглер) или души человека (А.В. Чичерин, А.Ф. Лосев), автор показывает несводимость стиля в дизайне к совокупности формальных элементов, его цельность, обусловленную связью с внутренним миром человека.

9. В работе дана характеристика способов работы с историческим стилевым материалом в современном дизайне, принадлежность к которым определяется степенью творческого переосмысления этого материала (имитация, стайлинг, стилизация и др.).

Обозначенные нами результаты исследования открывают дальнейшие перспективы философско-культурологического исследования вещи в дизайне. Развитие информационной цивилизации влечет за собой размывание представлений о предметности, формируя виртуальный дизайн. Быстрая дифференциация уже существующих областей дизайна ставит задачу типологизации их задач, методов, продуктов, притом с учетом социокультурных и экономических обстоятельств существования различных стран и культур. Особое значение приобретает

постановка этических проблем дизайна как деятельности, формирующей современный предметный мир, по существу едва обозначенных в теории.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Вещь. Форма. Стил: Введение в философию дизайна. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2002. – 288 с.
2. Вещь в дизайне. – Екатеринбург: Архитектон, 1999. – 117 с.
3. Культурные смыслы вещи как продукта дизайна// Известия УрГУ. № 27. С. 33 – 46.
4. Значение гегелевской теории идеала для формирования личности// Человек как предмет философского исследования. Тезисы участников VII Всесоюзных чтений молодых ученых. – М., 1987. – 0,2 п.л.
5. Критический взгляд на гегелевское представление о синтезе искусств// Синтез искусств в эпоху НТР. – Казань, 1987. – 0,1 п.л.
6. Искусство как общечеловеческое в эстетике Гегеля// Современное взаимодействие национального, интернационального и общечеловеческого в жизни, культуре и искусстве. Тезисы докладов и выступлений участников Всесоюзной научной конференции. – Минск, 1988. – 0,2 п.л.
7. Творчество и культурное наследие// Творчество как предмет философского исследования. Тезисы участников Всесоюзной конференции. – Киев, 1989. – 0,1 п.л.
8. Проблема субъекта диалога в эстетике М. Бахтина// Эстетика М.М. Бахтина и современность: Сб. науч. тр. – Саранск, 1989. – 0,4 п.л.
9. М. Бахтин и Э. Блох об отношении человека к миру// М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников II Саранских Бахтинских чтений. – Саранск, 1991. – 0,1 п.л.
10. Творческие и утопические потенции предвидения в «Принципе надежды» Э. Блоха// Творчество – основа духовного обновления и выживания человечества: Материалы Всесоюзной конференции. – М., 1991. – 0,1 п.л.
11. Проблемы бытия искусства// М.М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность. Межвуз. сб. науч.тр. – Саранск, 1992. – 0,3 п.л.
12. Вл. Соловьев и Э. Блох: Сравнительный анализ эстетики как способ систематизации// Современная философия Запада и Востока на пороге XXI в: Материалы межвузовской конференции. – СПб., 1994. – 0,2 п.л.
13. Надежда как возможность культуры// Культура и рынок: Тезисы докладов Международного симпозиума. – Екатеринбург, 1994. – Ч.2. – 0,1 п.л.
14. Попытка определения художественного таланта в категориях философии надежды Э. Блоха// Творчество и молодежь: Тезисы докладов международной конференции. – Киев, 1994. – 0,1 п.л.
15. Диалог и общение: границы понятий// М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI в.: Тезисы докладов международной конференции. – Саранск, 1995. – 0,2 п.л.
16. О хронотопе двух современных культур// Архитектура и рынок (проблемы профессии и архитектурно-художественного образования): Тезисы докладов международной научной конференции. – Екатеринбург, 1996. – 0,2 п.л.

17. Пространство города: Сравнительный анализ// Второй всероссийский научно-практический семинар «Проблемы культуры городов России»: Тезисы докладов участников. – Омск, 1996. – 0,2 п.л.
18. Урал и Екатеринбург в восприятии двух немецких путешественников XIX – начала XX вв.// Тезисы докладов Российской конференции «Личность и культура на рубеже веков». – Екатеринбург, 1997. – 0,2 п.л.
19. Любовь как психологическое и онтологическое состояние художника// Творчество Степана Эрзьи в контексте диалога культур XX в. Тезисы докладов I Междунар. Эрзынских чтений. – Саранск, 1997. – 0,2 п.л.
20. Эстетика Эрнста Блоха// Культура XX в.: Персоналии и проблемы. Рукопись депонирована в ИНИОН 24.07.97. № 52862. – 0,6 п.л.
21. Методологические возможности выделения стилевых черт уральской архитектуры// Культурное наследие российской провинции: история и современность. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научно-практической конференции. – Екатеринбург, 1998. – 0,25 п.л.
22. Онтология искусства в философии Владимира Соловьева// В.С. Соловьев. Жизнь. Учение. Традиции. Материалы I Всероссийской научной заочной конференции. – Екатеринбург, 2000. – 0,1 п.л.
23. Содержание и методологические возможности понятия «эпоха»// Язык и культура. Тезисы докладов X Международной научной конференции. – Киев, 2001. – 0,7 п.л.
24. Онтология художественного стиля// Тезисы докладов II Междунар. Эрзынских чтений «Уникальность и универсализм творчества С.Д. Эрзьи в контексте современной культуры». – Саранск, 2001. – 0,1 п.л.
25. Актуальность простого в современном дизайне// Урал на пороге третьего тысячелетия. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции. – Екатеринбург, 2000. – 0,2 п.л.
26. Русская эстетика: тема художника как любящего существа. Материалы Всероссийской научной заочной конференции. – Екатеринбург, 2002. – 0,2 п.л.
27. Современный дизайн: тенденции глобализации// Глобализация: реальность, противоречия, перспективы. Материалы Всероссийской научной конференции. Екатеринбург, 2002. – Т. 1. – 0,1 п.л.
28. Смысловые характеристики вещи как продукта дизайна// Язык и культура. Тезисы докладов XI Международной научной конференции. – Киев, 2002. – 0,7 п.л.
29. Прошлое и настоящее китча в дизайне// Мировоззрение как социокультурный феномен. Материалы Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. – 0,1 п.л.
30. Границы, сущность, проблемы современного дизайна. Отчет по НИР за 2002 г. Регистрационный №01.20.03 01940. Инв.№02.20.03 01122. – 1 п.л.
31. Moda и история// Современная мода: Механизмы формирования. Сб. тезисов межвузовской научно-практ. конференции. Екатеринбург: изд-во УрГЭУ, 2003. – 0,1 п.л.
32. Необходимость регионального компонента в образовании дизайнеров// Снежинск и наука. Тезисы докладов Международной конференции. Снежинск, 2003. – 0,1 п.л.
33. Взаимодействие традиционного и современного в мышлении дизайнера: образовательный аспект// Контуры будущего. Тезисы докладов научно-практической конференции. Ханты-Мансийск, 2003. – 0,3 п.л.